



Doctorado en Educación

LOS COPISTAS DEL MUSEO DEL PRADO

LA REVALORIZACIÓN DE LA COPIA DE MAESTROS EN EL APRENDIZAJE DEL ARTISTA LA IMPORTANCIA DE LA COPIA

M^a Cristina Barroso Gutiérrez

TESIS DOCTORAL
2017



Doctorado en Educación

TESIS DOCTORAL

LOS COPISTAS DEL MUSEO DEL PRADO

LA REVALORIZACIÓN DE LA COPIA DE MAESTROS EN EL APRENDIZAJE DEL ARTISTA LA IMPORTANCIA DE LA COPIA

M^a Cristina Barroso Gutiérrez

2017

Directora: Dra. Rosario Naranjo López
Co-directora: Dra. Mercedes Replinger González

Dedicatoria

A los copistas, pintores que hacen que un cuadro vuelva a la vida continuamente, eternamente.

Y especialmente a *mis* copistas, personas tan generosas con su sabiduría y buen hacer que han logrado que nunca vuelva a ver un cuadro igual, que desde ahora lo vea mejor.

Agradecimientos

A todos los copistas con los que tuve la inmensa suerte de coincidir en mis años en el Museo del Prado, sin ellos esto hubiera sido imposible, ojalá se os reconozca el trabajo del mismo modo en el que yo he aprendido, en que vosotros me habéis enseñado, a valorarlo.

A Manuel Montero Eugenia, del que siempre me admiró el inmenso amor que tenía por el arte y que me facilitó mucha información gráfica que yo no hubiera sido capaz de encontrar. Una de las personas más valiosas que me he encontrado en este maravilloso trabajo.

A Rosario Naranjo, mi directora de tesis, al fin y al cabo ha sido ella quien me animó dar el paso en el doctorado, sin eso no estaría ahora finalizando este proceso.

A Ángel de Andrés, quien ha sufrido el lado oscuro de esta aventura. Quien, entre las mil virtudes que posee, tiene una que admiro profundamente: un inmenso amor a la sabiduría. Gracias por el apoyo, la paciencia y por ser un ejemplo a seguir.

Abstract

La investigación doctoral que se presenta pretende analizar y poner en valor la importancia que tiene en el aprendizaje artístico la copia de los grandes Maestros de la pintura universal.

Analiza exhaustivamente la función de enseñanza autodidacta de la copia y su eficacia en la tarea docente, revalorizando su función para estandarizarla como mejora del aprendizaje.

El análisis propuesto estudia cómo ha sido utilizada desde muy temprana época artística, y practicada en la actualidad de modo residual pero con gran aporte para el sujeto que lo añade a su formación.

Pretende, así mismo, confirmar que responde a parámetros instructores que han de verse como propios en la docencia.

Se procederá a evaluar la función defendida en la tesis con pintores que han utilizado la copia cómo complemento a su aprendizaje autodidacta fuera del marco formal de la vía artística reglada, y a licenciados que siguiendo el procedimiento estándar universitario han decidido complementar su evolución artística con la copia de los Maestros.

Introducción	1
Capítulo 1 Estado de la cuestión.....	19
1.1.: Aspectos sobre la copia y su función didáctica.....	20
1.1.1.: Significado y funciones de la copia	20
1.1.2.: Idea de obra maestra	27
1.1.3.: Teoría.....	30
1.1.4.: Valoración por parte de los maestros.....	35
1.1.5.: La copia como aprendizaje para pintores	53
1.1.6.: La copia en la actualidad	72
1.1.7.: La copia como elemento testimonial	75
1.1.8.: La copia como fin	78
1.2.: El Museo Nacional del Prado: centro didáctico de copistas.....	90
1.2.1.: El Museo del Prado.....	90
1.2.1.1.: Documentación del siglo XIX y principios del XX	95
1.2.1.1.1.: Reglamentos.....	95
1.2.1.1.1.1.: Reglamento de 1876.	97
1.2.1.1.1.2.: Reglamento de 1897.	102
1.2.1.1.1.3.: Reglamento de 1901.....	106
1.2.1.1.1.4.: Reglamento de 1909.	111
1.2.1.1.1.5.: Reglamento de 1920.	118
1.2.1.1.2.: Instancias y certificaciones de autores ilustres	123
1.2.1.1.3.: Otros documentos.....	128
1.2.2.: La copia como aprendizaje para autodidactas.....	134
1.2.3.: La copia como aprendizaje para no pintores.....	140
Capítulo 2 Metodología y objetivos	143
2.1.: Estructura interna	144
2.2.: Valoraciones de conservadores y pintores.....	148
2.2.1.: Entrevistas a conservadores.	149
2.2.1.1.: Javier Portús Pérez: Jefe de Cons. de P. Española hasta 1700.	151

2.2.1.2.: José Juan Pérez Preciado: Conservador de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte hasta 1700.....	156	xii
2.2.1.3.: Andrés Úbeda de los Cobos: Jefe de Conservación de Pintura Italiana y Francesa hasta 1700.	160	
2.2.1.4.: Manuela Mena Marqués: Jefa de Conservación de Pintura del Siglo XVIII y Goya.....	166	
2.2.1.5.: Francisco Javier Barón Thaidigsmann: Jefe de Conservación de Pintura del Siglo XIX.....	171	
2.3.1 Encuestas a pintores.....	175	
2.3.1.1.: Tablas y gráficos	177	
Capítulo 3 Análisis de datos.....	203	
3.1.Análisis de los resultados de las entrevistas.....	203	
Capítulo 4 Conclusiones.....	227	
4.1.: Conclusiones sobre las entrevistas.....	227	
4.2.: Conclusiones sobre las encuestas.....	233	
4.3.: Discusión y Conclusiones.....	239	
Bibliografía	243	
Anexo.....	256	

Introducción

La presente investigación trata de resaltar una de las actividades más importantes en la enseñanza artística: la copia, se ha investigado profundamente al respecto y como resultado se presenta este estudio que reafirma el valor de la actividad de copiar a los grandes autores clásicos con el objetivo de aprender el arte de pintar.

La pintura es una disciplina privilegiada que partiendo de procedimientos comunes genera resultados peculiares, éstos últimos siempre dependiendo de la maestría y arrojo del artista que lo ejecuta. Y tan importante es la metodología de aprendizaje en la pintura que resalta cómo su enseñanza libera la creatividad de un individuo, motivo por el cual sorprende comprobar que esa misma base instructiva está dejando de ser valorada y utilizada por los nuevos pintores en aras a destacar entre los demás alejándose de procesos demostradamente útiles.

El resultado de ésta investigación y su conclusión ha sido posible a través de la investigación en varias vías, mediante un análisis teórico y un análisis práctico; donde la practicidad está referida a la experiencia personal respecto al aprendizaje sobre la pintura y sus técnicas sin conocimiento previo de las mismas, gracias a la experiencia personal que he desarrollado durante cuatro años de observación del trabajo de los copistas en el Museo del Prado, y añadiendo la práctica extraíble de las experiencias de los propios copistas, a los que se les ha pedido valorar las enseñanzas que pudieran extraer de la copia en su desarrollo artístico. Resultado de práctica y teoría queda reafirmado en la investigación en el tema que se trata: la confirmación de la absorción de conocimiento de

manera efectiva a través de la imitación y la copia de los maestros antiguos en el Museo del Prado.

Para ello se ha investigado profundamente el fenómeno de la copia en el museo nacional por varios motivos: por un lado es el museo más importante de España y éste hecho le confiere una posición relevante y de gran peso específico en la trayectoria de no sólo los copistas patrios sino también de extranjeros que, despreciando las dificultades de comunicación territorial de la época en la que vivieron, se embarcaron en un viaje lejano y desconocido sólo para poder copiar los maestros que estaban expuestos en la pinacoteca nacional; y por otro lado, por la extraordinaria oportunidad personal de estudiar durante más de cuatro años el día a día de los copistas que actualmente acuden al Prado y el haber podido acceder a toda la información presente y pasada sobre el funcionamiento de la oficina de copias gracias al trabajo desarrollado allí en ese tiempo.

Así mismo se ha de cuantificar la importancia que tenía el Prado en relación con los pintores y su actividad, puesto que uno de los objetivos primordiales a la hora de instituir el uso y disfrute del museo fue específicamente el permitir la posibilidad de copiar, casi en exclusiva, a todos los artistas que así lo desearan, relegando a un segundo lugar la función expositiva que actualmente es la primordial, dejando desvaída y denostada la función original del edificio como se pudo apreciar en los reglamentos y artículos contenidos en ellos, donde el afán de fomentar el estudio de la obra y habilidad de los maestros clásicos se convertirá en su exposición a ojos de todo aquel que cruce sus puertas, un cambio en el paradigma inicial que responde a los usos y costumbres que trae tras de sí un cambio social y económico general, pero del mismo modo en que el

entendimiento sobre la copia o imitación ha sufrido un proceso de cambio filosófico en la historia del hombre y por ello, todo lo que se puede entender como copia incluyéndose la más lógica y más interesada en este estudio: la copia artística. Pero es esta dedicación a la copia y estudio lo que resulta a día de hoy extraña pues se cambia el priorizar la enseñanza artística por el convertir en la actividad principal de la pinacoteca la muestra y orgullo de los fondos que ésta posee a visitantes que pueden o no poseer conocimientos de artes y capacidad pictórica, no entendiendo por ello que sea menos loable esta función, pero sí valorando y comprendiendo que no son los artistas el foco principal de la misma, lo que lleva a una curiosa paradoja: si los artistas que tienen pinturas colgadas en las salas del Prado aprendieron copiando, e incluso muchos de ellos pasaron por esas mismas salas donde ahora se exhiben sus obras para aprender a pintar hasta tal nivel que les llevo a ser colgados en las mismas, y en esos momentos no se fomenta el completar la enseñanza con la copia, podría ocurrir que esta ausencia de formación estuviera de este modo cercenando la posibilidad de que los pintores que actualmente pudieran copiar en el museo mañana llegaran a tal maestría que sus obras acabaran formando parte de otra pinacoteca de una importancia similar.

A través de las distintas percepciones que se tenía de la utilización de la copia en el aprendizaje se ha podido ver la valoración que tenían autores míticos como Leonardo Da Vinci, Velázquez o Rubens, muchos de ellos dando clases en escuelas que poseían y que respondían a la reputación de su nombre, donde instruían a los aprendices no sólo en la teoría artística sino que les llevaban a alcanzar su maestría copiando y volviendo a copiar sus obras o las de los autores que consideraban dignos de ser tomados como ejemplo.

Uno de los principales problemas con los que se ha topado el estudio ha sido la ausencia de una documentación específica sobre el acto de copiar, posiblemente una formación tan obvia para los principales pintores de la época que no consideraron necesario resaltar su capacidad de enseñanza al entenderla comprensible, por ello la investigación se ha visto obligada a ir más allá y rastrear entre miles de documentos pequeños retazos dejados entre sus líneas y en los que se pudiera apreciar el sentido que se tenía de la copia desde muy tempranas épocas, y específicamente en momentos más avanzados en la época cercana a través de la burocracia que se llevaba a cabo y que ha podido dejar para su análisis las peticiones de autores muy representativos del XIX, los mismos que rompieron las reglas pictóricas de un modo tan agresivo que dieron lugar a nuevas maneras de mirar la pintura: un destruirla para reconstruirla desde los cimientos con una perspectiva libre de ataduras y formalismos.

El paradigma filosófico y social actual que realza la individualidad frente a la colectividad, una búsqueda continúa de ser uno y único llegando a aceptar las más radicales formas de expresión en el arte han chocado de frente con una técnica que se encuentra en la otra punta del espectro individualista como es el copiar e imitar los trabajos previos de antecesores, es principalmente la causa de que se haya despreciado la copia en estos momentos, creyendo erróneamente que el acto de copiar cercena la creatividad del autor y que puede constreñirle a las ataduras del modo de pintar de aquél al que copia. Pero se ha comprobado y ejemplarizado que se puede realizar un aprender de modo general para llegar a la peculiaridad, demostrando de este modo que se puede enseñar la copia y llegar a estar totalmente alejado de su rutina pero habiendo

aprehendido y aprendido mil modos de pintar para crear uno completamente diferente, tal es la grandeza de copiar.

Para poder estudiar en profundidad el asunto que atañe a este estudio y como se ha puesto de manifiesto en los capítulos iniciales, se ha desarrollado el trabajo haciendo uso de varias vías, tanto a través de un análisis teórico y un análisis práctico, para la investigación sobre el tema ha tomado una metodología más cualitativa que cuantitativa, pero no ha querido renunciar a ésta última pues gráfica y numéricamente queda completamente claro la función y percepción que tiene en aquellos a los que va dirigida el acto de copiar y que son los mejores ejemplos de cómo aporta el copiar en su camino hacia la maestría en la pintura, nadie mejor que los que por su propia experiencia y actos pueden acercar que significa para un autor copiar en unos momentos en los que copiar es, desgraciadamente y con demasiada frecuencia, casi tabú.

Intentando facilitar el acercamiento a la cuestión se ha estructurado la investigación en capítulos tratando de exponer un contexto histórico para entender la importancia de la copia y de los lugares donde ésta se desarrollaba, además se ha analizado en cada una de las principales corrientes artísticas mayoritarias en la historia pictórica, y se ha querido aportar en las propias palabras de los autores más importantes su percepción del copiar, continuando una línea temporal lo más fiable que se permite en un asunto así puesto que el arte va y viene a través de los siglos regresando continuamente a fuentes distintas y diversas que no tienen porqué seguir el orden natural temporal.

También se ha diferenciado dentro de la actividad de la copia las funciones y fines que ésta tiene para los pintores, pues a pesar de que la educativa es su función principal no es la única y cómo tal se tiene que tener en cuenta para apreciar en toda su magnitud lo que significa y ha significado el copiar, no sólo para autores sino también para los receptores finales de esta copia, y su importancia en opinión no sólo de un coleccionista más sino incluso en las pinacotecas de reyes y nobles, principales mecenas de la pintura en siglos pasados.

Dentro de estos capítulos se ha dedicado uno específicamente al estudio del desarrollo en el aprendizaje en la maestría de la pintura de una de las copistas que durante cuatro años y dos meses ha podido ser observada continuamente, y que a pesar de no acudir en modo regular al Museo del Prado, es un caso que demuestra cómo se aprende copiando.

Si bien gran parte de la investigación centra su atención al momento de mayor expansión del Prado, siendo este el siglo XIX y los albores del XX, no se ha despreciado la información recopilada de los tratadistas del XVI y XVII, pues son éstos los acompañantes y maestros de gran parte de las figuras relevantes que pueblan el museo, y dejan constancia en sus tratados tanto de los requisitos formales necesarios para llegar a ser un gran pintor como de los procesos que se utilizan para acometer tal fin. Son tratadistas como Jusepe Martínez, Roger de Piles, Ceán Bermúdez o Francisco Pacheco los que revaloran la utilidad de la copia tanto en sus aprendices como en los que ellos observan en los talleres de sus contemporáneos, no se debe olvidar que algunos son tan universales como Velázquez, pero van más allá e incluso en estos tratados se pueden encontrar reflexiones tan interesantes como la que propone Piles sobre la multiplicidad de

copias donde el original es el que se forma en la imaginación de autor y que sólo se expresa a través de una imitación externa por su misma mano.

Incluido dentro de la investigación se ha podido encontrar una aproximación a más de un sentido para la copia y su funcionalidad, no sólo como fin sino también como medio a través del cual se adquieren conocimientos valiosos. Es de este estudio donde se han podido analizar no sólo el fin instructivo en el aprendizaje de los fundamentos de la pintura sino que también existen otros objetivos más alejados de la idea general que pudiera tener la copia, así se descubren los intereses doctrinales de las estampas religiosas en el Nuevo Mundo, nuevas tierras donde se utilizará la copia de pinturas sagradas para evangelizar a los nativos pues nada hay más impactante que una imagen para aquellos que no pueden comunicarse debido al desconocimiento de las lenguas que cada uno habla, y de este salto oceánico de imágenes nacerá una corriente paralela al desarrollo del arte en Europa con influencias oriundas que beberán de fuentes tan distintas como el arte español, más específicamente: las copias del arte español, y el sudamericano. Tal es la importancia de las copias que en el caso de las colonias serán las imitaciones de los cuadros beatos las que sirvan como modelo sobre las que evolucionar en lugares tan alejados de la influencia artística predominante en el viejo continente.

Otro de los fines de las copias será el propagandístico, nuevamente un objetivo alejado del primordial didáctico, y que será utilizado por diversos mandatarios que pretenderán influir en la imagen que se tiene de ellos y de sus actividades mediante la propagación de copias de obras en las que se les ensalza, en numerosas ocasiones con tintes algo exagerados, sus méritos en batallas o actos oficiales. Será esta una actividad llevada a

cabo por regidores a lo largo de toda la historia de la humanidad, pues se sabe que una imagen vale más que mil palabras.

Como se ha mencionado con anterioridad, los cambios filosóficos y económicos son los que cambiarán el modo de ver las copias y desplazarán su finalidad hasta una posición más trivial, donde se transformarán en un objeto mercantilista, dándole tanta valía como el enriquecimiento monetario que se pueda conseguir con su venta. Pierde la copia varios fondos en su concepción: el doctrinal, el propagandístico o el exclusivamente instructivo para centrarse en el monetario tenga o no alguno de los anteriores incluido.

Aparecerán los talleres en los que se realicen copias prácticamente funcionando como línea de montaje bien engrasada como los de Rubens, Tiziano o Luca Giordano. Irá desarrollándose este mercantilismo de copias hasta tal nivel que algunos autores se copiarán a sí mismos dejando relegada la creación novedosa a un lado mientras se enriquecen con copia tras copia, también habrá casos de pintores que dedicarán apenas unos minutos de pintura a copias de sus aprendices para poder entregar de este modo copias firmadas por ellos.

Afortunadamente, aún desplazada, la finalidad principal de la copia que es el aprender los métodos de pintura seguirá permaneciendo en los talleres, donde volverá a resurgir con fuerza en el XIX pues serán muchos los pintores que retomen esta actividad como primordial en su enseñanza y estén dispuestos a recorrer miles de kilómetros para poder acercarse a las salas de los museos más reconocidos a ser instruidos por los maestros que tienen sus obras allí expuestas. De este renacer surgirá la increíble e importantísima afluencia de pintores, que luego crearán y participarán en la explosión artística que

supuso el impresionismo y tendencias derivadas, y que acudirán Museo del Prado en los albores del siglo XX, así llegarán figuras de renombre como Manet, Degas, Picasso, Renoir, Sargent, Cassat y muchos más que llenarán las salas extasiándose con lo que ven en ellas, y sobre todo aprendiendo todos los secretos que los lienzos contienen y llevándolos un paso más allá.

Si se ha de atenerse a la función de la copia como copia, es decir, como réplica de un elemento previo, se consigue de este modo una pura funcionalidad como la de salvar ciertos impedimentos que el original puede tener ya sea una localización dificultosa o un riesgo que impide que se pueda admirar una obra de arte in situ, por ejemplo las pinturas de la cueva de Altamira. Así la copia permite posar nuestros ojos en obras que de otro modo estarían vedadas, y de este modo facilita el estudio de obras en peligro que de otra manera sería imposible estudiarlas en detalle, así pues esta función de la copia se convierte en la ventana que facilita la pluralidad del conocimiento.

En la investigación se ha ahondado en los aspectos relevantes que implica tanto la acción de copiar, entendiéndose ésta con diversos fines, como en la idea misma de la concepción del sentido de copia. No se ha de olvidar que la percepción del acto de copiar y del resultado del mismo ha constituido una definición cambiante a lo largo de los siglos, tan distinto el concepto de magnum opus u obra maestra de la Ilustración, pasando por la funcionalidad medieval al concepto artículo consumible actual; es por esta razón que el estudio ha tratado de profundizar en cada uno de estos matices para entender en su totalidad el sentido y significado para los autores que se valen de la copia en su contexto personal. Las copias han variado su entendimiento en sintonía con la etapa social y

cultural que les ha tocado vivir, desde su más ilustre posesión hasta su acaparamiento, una transformación que transmite su volubilidad y riqueza fundamental.

Esta variación en cuanto a la valía que se aplica a las copias a lo largo de los distintos periodos artísticos lleva a indagar en la percepción que los maestros tienen de la actividad en sí misma, la importancia que le atribuyen y los restos reflejados de su opinión en la bibliografía de la época. De nuevo éste ha sido el asunto más problemático, pues como se ha notificado, es la falta de documentación escrita la que ha normalizado en el entendimiento de que las copias le son naturales a los pintores, tanto que no han considerado apenas el referirse a ellas más allá de algún dato escondido entre las líneas de estudiosos contemporáneos o relatos en tercera persona que trae al presente opiniones pasadas. Pero esta situación no ha sido óbice para que haya quedado claro que algunos de los más ilustres pintores de todos los tiempos consideraran la copia tan importante como la obra de creación propia, ya fuera con afán coleccionista o con intención de aprendizaje como bien revelan los tratadistas al respecto de Rubens y su devoción por Tiziano, en tal grado que no desaprovechaba oportunidad para copiar las obras del maestro en cada uno de los viajes que realizaba y que le facilitaban el acercarse al objeto de su admiración.

Es irónico comprobar que la valoración realizada por los maestros se aleja tanto del repudio que ahora mismo se le da a las copias: Cennini, Da Vinci o Il Filarete tienen a éstas en alta estima, elemento fundamental e indispensable para aprender desde los inicios de la carrera lectiva de un pintor, y también serán ellos fieles copistas de otros, sin avergonzarse ni repudiar un acto que les facilita la tarea de ser quienes han llegado a ser. Y no sólo se copiará por aprender: copiar es rendir homenaje, tal y como hicieron Durero

o Rubens, copiar es indagar en los ejemplos sublimes de pintores previos, tratar de entender al creador y sobrepasarlo si esto es posible. Copiar es estudio y arte, y como respeto a la actividad serán todos estos pintores los que traten de contagiar a sus aprendices con la continuidad de la copia, que no muera en ellos sino que siga propagándose entre todos aquellos que dedican su vida a mancharse las manos con la pintura de los lienzos, de tal modo que se entra en un bucle donde Rubens copia a Tiziano, Fragonard a Rubens, Da Vinci a Miguel Ángel y tantos otros a Da Vinci, un ciclo de idas y venidas que demuestran la pleitesía de maestro a maestro a través de la copia de sus obras. Este ir y venir puede apreciarse en los libros de copistas que, en el Museo del Prado, dejan constancia de todos aquellos que luego serían grandes pero que humillarían su cabeza frente a los cuadros de sus predecesores, y así se admiran las firmas de Roger Jourdain, Sargent, Dalí o Picasso en los registros de la época donde dejan testimonio del valor que se le daba a copiar por parte de los maestros.

A día de hoy el acto de copiar en las salas de las pinacotecas ha perdido gran parte de su reputación, sin embargo se puede seguir admirando en ellas a los defensores de esta actividad como método para aprender de los maestros silenciosos. De tal experiencia se ha podido concretar varias intenciones principales en la copia, y que son éstas las más apreciadas en el acto. Así se verá como la copia, en su objetivo principal, sirve muy eficientemente como instrumento didáctico para personas que tienen una base técnica más o menos consolidada, pues aunque no es necesario ser un artista completamente instruido en todas las técnicas pictóricas, sí se advierte que es más fácil el entendimiento de un lenguaje propio concretado en los lienzos que se tienen como ejemplo a imitar.

Es esta la técnica más utilizada en los talleres de enseñanza clásicos a lo largo de toda la historia de la pintura, y son muchos y famosos autores los que tomarán este modo de enseñar como herramienta reiterada en sus clases, así Tiziano, Velázquez, Rubens, Van Dyck, Goya o Rafael serán asiduos practicantes de la misma y fomentarán su uso, convencidos de su importante potencial, a sus discípulos. Considerarán necesario en el desarrollo de la imaginación el enriquecer la habilidad que se posee con técnicas nuevas aprendidas con la práctica de la copia, que ayuda a liberar ideas que estaban atrapadas por la incapacidad de hallar el modo para expresarse por ausencia de técnica, y el imitar las composiciones de otros facilita encontrar soluciones para llevar a buen término la ocurrencia preconcebida por el alumno. Unas grandes defensoras de este tipo de enseñanza serán las academias que proliferan por Europa en la época de los grandes movimientos artísticos incluidos aquellos que rompieron con la tradición y llevaron a la pintura un paso más allá de donde nunca antes había estado. Academias donde se reúnen los más reconocidos personajes de las artes y que fomentan el estudio de las bellas artes. Queda patente que el provecho conseguido a través de la copia, en este caso regulada y formalizada como es en academias y talleres, ha sido un gran logro en la carrera de un pintor para llegar a apropiarse de los conocimientos previos de otros maestros, unos profesores silenciosos que generosamente han dejado sus obras para su estudio por parte de los que les siguen en la senda de la pintura.

También se ha investigado sobre el efecto que tiene la copia en los pintores autodidactas, aquellos que no han tenido una educación previa dada por la mano de pintores o academias que sepan guiarles a lo largo del proceso de aprendizaje de las técnicas y

recursos de la pintura. En este proceso, más arduo por la soledad en la que se encuentra un pintor que llega a la pintura sin estar auspiciado por la mano de otro autor, la evolución de los que aprenden a través de la copia es muy interesante, no sólo por el hecho de poder estudiar las decisiones que les llevan a elegir una obra u otra, sino por admirar los razonamientos a los que se enfrentan para poder solventar soluciones a problemas que no han sido solicitados por ellos.

Son estos pintores lo que admiran por su decisión de atravesar sin tutelaje el proceso de aprendizaje peleándose con los problemas que conlleva no poder apoyarse en maestros que guíen los pasos y que expliquen los procedimientos llevados a cabo en un lienzo para conseguir el resultado deseado.

Como ejemplo de la capacidad de aprendizaje que permite adquirir el alumno autodidacta se ha presentado la evolución de una de las copistas del Museo del Prado y se ha podido observar a lo largo de cuatro años cómo se ha ido apropiando de técnicas que no han tenido respaldo por parte de clases de ningún tipo además del de la copia, así se confirma que ésta, incluso siendo de modo personal e intuitivo, es una gran fuente de aprendizaje por parte de todos aquellos que quieren llegar a dominar el arte de la pintura y como tal no debe ser apartada de su potencialidad en un alumno.

Dando un paso más allá se ha estudiado en primera persona el efecto instructivo que tiene la observación de la realización de las copias en las salas de la pinacoteca, sólo permitiéndose preguntas en referencia a alguna técnica en vista al resultado conseguido. Gracias a ello se puede confirmar fehacientemente que partiendo de un individuo sin conocimientos artísticos de pintura, no más allá del gusto por la pintura en general, se ha

apreciado una adquisición de conocimiento formal sobre la pintura y los métodos de obtención de resultados muy importante, no sólo en cómo finaliza un lienzo sino en todo el proceso para conseguirlo, y no únicamente tratando con copistas con un grado de maestría alto sino comparando los distintos resultados en un mismo cuadro tomado como ejemplo con distintos grados de capacidad por parte de los pintores. Se reafirma así la teoría de que la copia posee un grado de enseñanza muy superior al que quedaría reducida si sólo se explicasen las técnicas sin ejemplo prácticos visto en todo su desarrollo. De este modo puede apropiarse de esta herramienta de modo directo e indirecto para aprender los secretos de la pintura por parte de los que la practican y de los que únicamente disfrutaban de sus resultados. No debería desperdiciarse la inmensa oportunidad que permite la copia en la instrucción del arte y su valoración por parte de cualquier persona interesada en el mismo.

La copia posee cualidades más allá de las utilitarias, también tiene una finalidad en sí misma pues no se debe olvidar que el resultado final puede ser tan atractivo como el original que emula, con estas características no es de extrañar que las copias hayan sido objeto de deseo por parte de los coleccionistas como Felipe IV o los interesados en arte sin tan ilustre abolengo desde el inicio de su desarrollo, llegando en algunos casos a alcanzar estas copias un valor económico mayor que los originales como pudo verse en las representaciones de Rubens o Velázquez de obras de Tiziano o Tintoretto. En esa época se valora en el mismo modo la obra que se copiaba y se añade a su valía la estima de la mano que realiza la copia, de este modo se facilita a los coleccionistas la posesión de reproducciones de aquellas pinturas que les era imposible conseguir, normalmente

debido a su excesivo coste económico o por la imposibilidad de lograr su adquisición a causa de su importancia o incluso por la decisión de regalar una copia u original a un agasajado y quedarse con un lienzo para no perder la pintura totalmente, ha de recordarse también el encargo de copias de estampas religiosas devocionales que fueron muy reproducidas para acercar las imágenes copiadas de sus vírgenes preferidas y donde la copia se veneraba como original, tal es el poder de la copia.

Tanto será la estima a las copias que se formarán museos dedicados específicamente a su recolección, como el ideado por Adolphe Thiers en 1834, así se llega a la conclusión que la copia es un elemento que aporta un entendimiento no sólo como herramienta de instrucción sino como objeto de deseo y posesión al igual que los cuadros que reproducen.

Y tanta será su importancia que no se puede entender el estudio y la investigación de originales sin el aporte de las copias que de ellos se han conservado, es gracias a estas obras copiadas que ha sido posible recuperar información perdida de obras maestras, se ha facilitado la restauración en base a ellas e incluso se ha podido analizar obras perdidas proyectando sobre las copias de ese autor.

Las copias son más que meramente una representación fútil de algo superior, son y han demostrado ser una herramienta, una representación y un objeto deseable que ayuda y completa la instrucción y estudios en el mundo del arte, y por ello debe ser considerada con la importancia que le corresponde y que ha ganado a lo largo de siglos avalada por figuras históricas relevantes.

En el afán de aportar una visión lo más completa posible sobre la importancia de la copia se trató no sólo de realizar la investigación sobre la documentación existente, sino que también se ha querido ir al objetivo funcional de las mismas con lo que nada mejor para ello que tener la aportación de la valoración tanto de los copistas, que al fin y al cabo son los depositarios del aprendizaje de la actividad imitadora, como de los mayores expertos en la escuelas pictóricas en el Museo del Prado.

Para poder cuantificar y cualificar estas opiniones se llevaron a cabo de métodos de estudio que se entendieron serían los más certeros en el interés de profundizar en la intención de la investigación: el demostrar la importancia lectiva que supone el acto de copiar obras de arte.

Para adquirir los resultados sobre la valoración de los conservadores del Prado se optó por encuestas abiertas ya que éstas permiten un acercamiento más certero tanto a la aportación histórica de la copia a lo largo de los distintos períodos históricos como a la opinión personal en base al conocimiento de cada uno de los jefes de conservación de cada escuela pictórica.

Tras dialogar con los conservadores en base a una guía se ha podido confirmar que, tal y como se quiere demostrar, la copia ha sido una herramienta indispensable para los pintores que luego se convertirían en grandes maestros, y que además los mayores especialistas en pintura confían en ella como método válido y demostradamente útil a la hora de aprender los conocimientos rudimentarios y más complejos de la pintura.

Por otro lado se quiso hacer una aproximación a los principales depositarios de la utilidad de la principal de la copia y ésta es la enseñanza. Se realizaron encuestas cerradas para

testar la impresión que ha tenido en su experiencia como pintores el acudir al Prado a copiar las obras maestras que contiene. Se tomó como muestra un grupo de veinte copistas en el que se encontrara representados tanto ambos géneros como distintos estratos de edad, de este modo se ha conseguido que quedara representado todo el espectro de usuarios del servicio de copias del Museo del Prado.

Las preguntas que se les realizaron se centraron principalmente en dos aspectos: la influencia que ha tenido en su desarrollo como pintor de lo aprendido a través de las copias, y su opinión al respecto. En base a ello se han estudiado los resultados y valorado su peso dentro de las variables principales: edad y género.

Capítulo 1

Estado de la cuestión

Tras numerosas indagaciones y estudio, se ha podido comprobar que existe una barrera importante en la investigación de la aportación didáctica de la copia debido a la falta de bibliografía específica sobre la misma y por ello nace la metodología utilizada para solventar ese problema donde se ha ampliado la recogida de información ya no sólo a la escrita sino también a entrevistas a conservadores responsables de los mayores departamentos de pintura en el Prado, a encuestas a los objetivos de este tipo de aprendizaje como son los propios copistas y a la experiencia personal siendo sujeto pasivo de la enseñanza de la copia.

Para completar los fundamentos teóricos que avalan la copia como instrumento de aprendizaje se ha de remontar a siglos pasados, donde los grandes tratadistas de la pintura, casi siempre pintores, formalizan los métodos de trabajo que incluyen el cómo, cuándo, dónde y con qué se ha practicar la copia por parte de los aprendices con el fin de convertirlos en artesanos de la pintura.

Como se ha mencionado, en las últimas décadas no se ha prestado atención a la formalización del proceso de copia o directamente no ha habido un proceso en el que el hecho de copiar estuviera claramente definido tanto en su estandarización como en su utilidad, resultado de esta situación son las casi inexistentes fuentes de las que nutrirse, apenas se encuentra trabajo, ensayo o artículo que en los últimos lustros centre su investigación en la práctica de la copia de maestros consagrados, y más específicamente en el ámbito de la pintura.

No se ha localizado ninguna tesis sobre el tema que la trate en España, para ello se ha indagado en la base documental pública de Teseo, dónde existe apenas un acercamiento general al asunto en la tesis de Helga Correa¹ (2012) donde afirma que las relaciones del arte y del artista han cambiado, ya que la sociedad ha cambiado; la resolución digital, los cambios en los modos de producción y sistemas políticos repercuten en los modos de pensar, actuar, producir y reproducir conocimiento, artístico incluido. (p. 360).

1.1. Aspectos sobre la copia y su función didáctica

Se tratará en los apartados siguientes tanto las funciones por la que la copia define su valía en el campo de la enseñanza artística, la capacidad de aprendizaje que permite aprehender un conocimiento vasto que cuanto más se ahonda en él más generosidad de conocimientos aporta al que copia, como la definición profunda de aspectos de la investigación y relacionados con ella. Además también se investigará en los fundamentos teóricos, valoración de artistas consagrados y la evolución de la funcionalidad de la copia a lo largo de la historia pictórica.

1.1.1. Significado y funciones de la copia.

Copiar es reproducir de manera exacta una obra pero la copia no ha sido nunca una actividad con un única utilidad, debido a ello su significación en el arte ha tenido distintos matices, muy lejos de su principal uso se encuentra el que es un método

¹ Correa, H. (2012). *A Constituição de Identidades Profissionais: Narrativas Biográficas no Ensino em Artes* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

utilizado para la evangelización en las conquistas, téngase de ejemplo la cristianización llevada a cabo en América por parte de los conquistadores españoles, con una clara vocación no sólo material sino religiosa, donde las copias de los cuadros religiosos, por supuesto, de los grandes maestros servían de arma espiritual y efectiva a la hora de convertir los paganos que encontraban en sus exploraciones, no era entonces la copia un elemento puramente artístico sino propagandístico que efectuaba con gran acierto la visibilización del cristianismo. De este uso queda un rastro que forzará el desarrollo pictórico de las colonias y las acercarán al estilo europeo privándolas de su propio camino, con lo que nos encontraremos futuros artistas como Diego Rivera que en menos de quinientos años alcanza las corrientes artísticas del otro lado del océano en modo y estilo.

Tal es la impronta que deja este arte copiado y repetido que es esta visión españolista lleva a que sea al pintor valenciano Rafael Ximeno y Planes² el que se haga cargo de la Academia San Carlos, nacida bajo el nombre de Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España en 1781, y que siguiendo la costumbre de su tierra patria y costumbres europeas redacta las normas para la misma donde en el plan de estudios establece que los discípulos de pintura, después de haber copiados suficientes “dibujos de principios” hechos por los maestros, pasen al estudio de modelo de yeso y posteriormente al natural, cuando tienen conocimientos amplios en dibujo lineal, reproducen ejemplares con claroscuro y después cuadros de buenos autores, que aún

² García Barragán, E. (1995). *La copia en San Carlos: Una trayectoria de afirmación, de encuentro y de homenaje*. En *De la creación a la copia*. (pp. 23-25). México: Museo Nacional de San Carlos.

cuando hay pocos en la Academia se han encargado a los mejores pintores de la península.³

Hay en la copia otro significado más social y político, las primeras reproducciones de dioses, héroes y políticos regentes exaltan un culto religioso en unas y de reputación en otros, es un elemento propagandístico en muchas de las ocasiones, pero también y remontando hasta la época dorada de Egipto se normaliza la copia de las facciones de los difuntos con una necesidad ritual donde la copia es indispensable para que el alma del fallecido, al renacer, pudiera reconocer a su propietario. Pero no sólo se copian facciones, también en la decoración mural de los enterramientos era aspirar a la eternidad, obligado para ello a repetir exactamente las imágenes de los dioses guardianes o de las invocaciones escritas en el libro de los muertos, se ve entonces la suma importancia de la copia, y de la copia exacta y fiel.

Pero no cualquiera tenía el privilegio de ser copiado o de poseer copia, ésta se convierte en un producto de lujo en la época helenística griega, la escuela Neoática convierte a Atenas en la fábrica de copias de mayor calidad y cantidad.⁴

Saltando en el tiempo, en la Edad Media, la copia renueva su función escolástica y doctrinal que necesita de ella para transmitir el mensaje de Dios y sus discípulos, la hegemonía del cristianismo en Europa facilita la producción de copias casi en serie de las más adecuadas obras de los maestros, es el renacer con entidad propia de los copistas, denominados imagineros, nada mejor para el negocio que la elevación de una obra a

³ Carrillo y Gabriel, A. (1983). *Técnicas de la pintura de Nueva España*. Instituto de investigaciones estéticas. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

⁴ García Bellido, A. (2005). *Arte romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

categoría de milagrosa, hecho que propiciaba una copia masiva y exacta indistintamente de la obra original. Negocio para los gremios que valoran al maestro en tanto más fiel es al original.

El Renacimiento modifica el significado de la copia debido a los cambios que el sistema económico incipiente introdujo, el capitalismo llevará a confundir valor artístico, de uso, de cambio y de precio, lo que traerá una preocupación centrada más en la especulación, en el valor ganancial que en el valor estético de la obra de arte, este afán de posesión alzarán los mercados de arte en los que, debido a la imposibilidad de posesión de un original, se fomentará el uso de la copia, los grandes maestros se diversificarán no sólo en talleres para producción original, sino como copias de sí mismos en los que no siempre habrá una clara percepción de su mano y sí de sus discípulos, famosos son los talleres de Leonardo Da Vinci o Rubens, siendo éste último el que llevará la concepción de la copia a un nivel superior cuando no sólo concreta una división del trabajo en el taller sino que elabora una lista de precios de las copias en la medida que su mano está en ella, siendo las más caras en las que más tiempo se dedica en persona el maestro y la calidad de los pigmentos y los materiales utilizados, incluso de los distintos tipos de colores usados, pero no se debe olvidar que dentro de los cuadros copiados baratos está la mano de ayudantes como Van Dyck, Bruegel “El joven” y Hobbema, maestros ellos mismos que dedicaron muchos años de su aprendizaje en el taller de Rubens copiando una y otra vez las obras de éste.

En un concepto parecido de la copia se encuentra también Zurbarán, que produce en serie gracias a su taller, no sólo copiándose a sí mismo fielmente, sino también su estilo y

exportando sus obras a las colonias hispanoamericanas, donde sus monjes, mártires y santos serán devocionales para los que allí habitan.

En el siglo XIX la copia resurge con gran fuerza, postulándose como un método imprescindible para el aprendizaje, fruto de las numerosas copias que aparecen y de su mercado se dan anécdotas peculiares como la de Camille Corot firmando con su nombre las copias de sus obras realizadas por sus amigos necesitados, asegurándoles así un sustento que les ayudara a continuar en el camino artístico.

Gustave Coubert emula a Corot firmando también las obras que un amigo copia con el fin de reunir dinero para satisfacer una deuda con el estado francés y poder así salir de la cárcel donde irónicamente no podía pintar para sufragarse los gastos por los que le encarcelaron.

Pero no sólo la copia se reduce a un método para poder vender, para los pintores del XIX copiar era totalmente indispensable, no era concebible la trayectoria pictórica sin haber aprendido de los clásicos a través de la copia de sus obras, y resulta interesante admirar cómo los pintores del impresionismo acudieron a beber de las fuentes clásicas y desarrollaron un estilo tan propio y tan rompedor al que sólo podrían haber llegado tras los estudios de aquellos a los que quisieron retar.

Este caldo de cultivo donde la mayoría de los pintores acudían, todos los grandes museos europeos, también consiguió crear unos lugares comunes donde los artistas ponían sus ideas al alcance de otros, por ejemplo en las salas de los museos coincidieron muchos de los que serían renombrados años después como Édouard Manet que se encontraría con

Edgar Degas enfrente del retrato de la *Infanta Margarita*⁵, cuadro que ambos estaban copiando y que facilitó el que ambos trabaran amistad y que se prolongaría por más de veinte años⁶.

Respondiendo a una necesidad de ordenación y racionalización de las colecciones grabadas, esculturas, libros y piezas de música, no porque fuera una invención del XIX ya que en los últimos cien años antes de Cristo, Marco Escauro fue el primero en formar una colección de ésta índole, ejemplo que seguirían Julio César o Marcelo, el hijo de Octavio, pero no tendría su expansión hasta los Médici que serán imitados por toda Europa. Pero volviendo al siglo XIX, las gliptotecas se convertirán en lugar de albergue de las copias que servirán como instrumento de enseñanza tanto en el dibujo como en la escultura, abriendo los ojos a los nuevos artistas y favoreciendo el nexo de unión entre los alumnos nóveles y los grandes y reputados maestros.

Hoy en día la copia así mismo facilita la posibilidad de conseguir ejemplares, imposibles de adquirir de otro modo, para la instrucción, no sólo en pintura, sino del mismo modo en escultura, como se advierte en las esculturas de Auguste Rodin, donde muchas de ellas exhiben su maestría a partir de copias en museos de todo el mundo, ha de comprenderse que el propio Rodin o el también escultor Henry Moore estaban a favor de la multidifusión y contra la idea de escultura única, donde ellos mismos fabricaban varias copias de sus obras y las autentificaban con su rúbrica.

⁵ Wilson-Bareau, J. (2014). *Manet y España*. En Del realismo al impresionismo.(p.67). Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado: Galaxia Gutenberg

⁶ Kendall, R. (2014). *Degas y el arte español*. En Del realismo al impresionismo.(p.127). Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado: Galaxia Gutenberg.

Otra atribución a la copia es de elemento exhibicionista, numerosas veces se ha topado con la imposibilidad de acceso para el público a obras que por su localización, importancia o riesgo en la exposición han sido protegidas evitando su difusión, la respuesta a este conflicto ha venido dada por la copia, donde se han duplicado templos y pinturas y formando museos que acercan la posibilidad de estudio y disfrute a estudiosos y público en general, como por ejemplo la copia de las pinturas de Altamira o de Lascaux, preservando las cuevas originales donde la presencia humana pone en riesgo su conservación.

Los grandes museos revalidan la importancia de la copia, sobre todo cuando se trata de obras copiadas en prácticamente la misma época que el original al que aluden, puede verse esta importancia en la revelación que ha supuesto conocer que la copia de *La Gioconda* del Museo del Prado (Figura 1) se realizó al tiempo que la original y que puede aportar información muy relevante en relación con el modo de trabajar de Leonardo Da Vinci y su taller, o la copia de él mismo que se expone en la Galleria Borghese en Roma de *Leda con el cisne*.⁷

Se confirma entonces que la función de la copia es múltiple y que no sólo tiene el objetivo al que hoy en día ha quedado reducida, es un instrumento muy útil tanto para estudiosos como para meros observadores, y simplificarla a un mero intento de falsificación es perder las inmejorables cualidades de las que se pueden extraer no sólo instrucción sino también investigación, disfrute y placer.

⁷ Torres Michúa, A. (1995). *Réplicas, copias, duplicados y reproducciones: de la antigüedad al Museo Nacional de San Carlos*. En *De la creación a la copia*. (pp. 13-21). México: Museo Nacional de San Carlos.

1.1.2. Idea de obra maestra.

La definición de obra maestra está sujeta varios significados, que pueden aplicarse al tema que se estudia, ya que por un lado se considera obra maestra o magnum opus, a la mejor y más reputada obra de un artista, y se define del mismo modo a la obra con la que un aprendiz conseguía el rango de maestro en la sociedad gremial de la Edad Media, obra presentada que era resultado del aprendizaje, en el que se instruía mediante el copiar las obras que el maestro de su gremio le recomendaba para ampliar sus conocimientos en el oficio.

Pero se ha de tener en cuenta que en la idea de Magnum opus, idea establecida en el siglo XVIII, los principios por los que se define una exaltación de la técnica y su reputación eran considerados inamovibles durante varios siglos, sin embargo con la dinámica de esta sociedad ese rasgo es difícil de fijar, si se toma en cuenta que ha de ser la obra más reputada y que los gustos contemporáneos van cambiando a velocidades altísimas, la obra maestra tiene variaciones en poco tiempo que hace que lo que hoy pudiera considerarse la obra cumbre de un artista, de pronto, tras estudios técnicos pase a considerarse otra obra diferente, o incluso, como se ha podido observar en numerosas ocasiones, la considerada obra culmen de un autor se descubre que no era de su autoría y ha de relacionarse con un contemporáneo, como sucedió en varias ocasiones con Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno éste del primero.

En fechas más recientes varios autores rechazan la idea clásica de obra maestra como Antonin Artaud, que en *No más obras maestras*⁸, se mostraba convencido con que se debía acabar con la idea de las obras "reservadas a un círculo que se llama a sí mismo selecto y que la multitud no entiende", otros autores también comparten esa desafección a la obra maestra como Marcel Duchamp con su ready-made, idea que fundamenta una nueva definición estética, Duchamp define su trabajo como que la simple elección convierte en "obra de arte" el objeto escogido por capricho, es el ready-made es una metáfora conceptual que funciona ensalzando lo "no artístico" como maestría en el contexto institucional del arte.

Hoy en día la idea de la obra maestra está unida a la consigna de unicidad y exclusividad pero, como se ha apuntado, esto es fruto de la idiosincrasia en la que vivimos, una idiosincrasia globalizada, no siempre ha sido así, como apunta Georges Roque en su ensayo "La falsificación de los espejos. La estética de la copia":

Hasta el siglo XVIII en muchas colecciones privadas se encontraba una pintura y su copia, ambas obras colgadas en las paredes de la casa del coleccionista; la copia, práctica frecuente, no estaba considerada deshonrosa o vergonzosa, y su precio podía llegar hasta la mitad del original.... Copias pedidas por coleccionistas, que querían poseer una copia de una obra que no se podía comprar.⁹

⁸ Artaud, A. (1938). *No más obras maestras*. En *Le theatre et son double* (85-95). París: Éditions Gallimard.

⁹ Roque, G. (1995). *La falsificación y sus espejos. La estética de la copia*. (p. 28). México: Artes de México.

Se ha de añadir a este apunte que hubo casos en los que incluso algunas copias sobrevaloraron el coste del original como en obras de Rubens donde el afán por poseer respondió económicamente a las reglas del mercado.

Pero no se debe olvidar que los muchos de los grandes autores, además de realizar copias de sus propios cuadros, se desvivían por conseguir copias de otros a los que consideraban grandes exponentes del mismo oficio que ambos realizaban, esto confirma la idea de que la copia no sólo podía ser instrumento de aprendizaje, sobre todo si se recuerda que los clásicos nunca se negaban a la hora de continuar su aprendizaje gracias a las influencias de otros, sino también de respeto ya que grandes como Rubens pusieron todos sus recursos e influencias para poder acercarse maestros como Tiziano¹⁰, de este hecho se conoce que Rubens copió las obras que Felipe II poseía del italiano y que nunca se desprendió de ellas en vida, fue en España cuando Rubens pudo darse cuenta de la verdadera grandeza del veneciano¹¹. De la admiración por Tiziano hay múltiples referencias en los tratadistas de la época como Pacheco donde, según éste, Rubens se dedica apasionadamente a copiar “todas las cosas de Tiziano que tiene el Rey, que son los dos baños, la Europa, el Adonis y Venus, la Venus y el Cupido, el Adán y Eva y otras cosas; y de retratos, el de Lansgrave, el del Duque de Saxonia, el de Alva, el de Cobos, un Dux Veneciano, y otros muchos cuadros fuera de los que el Rey tiene”¹², también

¹⁰ Díaz Padrón, M., Pérez Sánchez, A., Mena Marqués, M. (coord.), Rocha, F.J. (ed.), Gonzalo Ugarte, M.J. (trad.), Cavalli-Blörkmann, G. (1987). *Rubens: copista de Tiziano*. Madrid: Museo del Prado.

¹¹ Stepanow, G. (1958). *Rubens*. (p. 81). Barcelona: Editorial Labor.

¹² Pacheco, F. y Sánchez Cantón, F. J. (1956). *Arte de la pintura. Ed. Del manuscrito original*. Madrid: Autor-Editor. T.I., (p. 153).

Carducho, que conoció a Rubens en la corte hace referencias a su afán por copiar todas las obras de Tiziano a las tuviera posibilidad de acceder.¹³

Tal afición o veneración tenía el flamenco por el veneciano que Palomino afirma que “muchas pinturas de Tiziano, imitadas por Rubens, son mejor que los originales”¹⁴ pero no todas sus copias fueron una interpretación de los originales, el respeto a la instrucción que se puede extraer de una copia lleva a un pintor afamado a copiar tan fiel al original que en el siglo XVIII el historiador y pintor Antonio Ponz confunde la copia del *Rapto de Europa* de Rubens con la obra original de Tiziano.¹⁵

Así pues queda preguntarse si la obra maestra es la original o la copia, y si la copia siendo tan fiel y perfecta pasa a ser una obra maestra del copista al ser réplica de una obra maestra de un original.

1.1.3. Teoría.

Para completar los fundamentos teóricos que avalan la copia como instrumento de aprendizaje se ha de remontar, como se apuntó anteriormente, a siglos pasados, donde los grandes tratadistas de la pintura, casi siempre pintores, formalizan los métodos de trabajo que incluyen el cómo, cuándo, dónde y con qué se ha practicar la copia por parte de los aprendices con el fin de convertirlos en artesanos de la pintura. Pero también advierten de los vicios que éste método puede acarrear si uno se queda a mitad del camino y se deja

¹³ Carducho, V. (1979). *Diálogos de la pintura*. Madrid: Turner. (p. 125 y p. 95).

¹⁴ Sánchez Cantón, F. J. (1923-1953). *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. T.V. (p. 165).

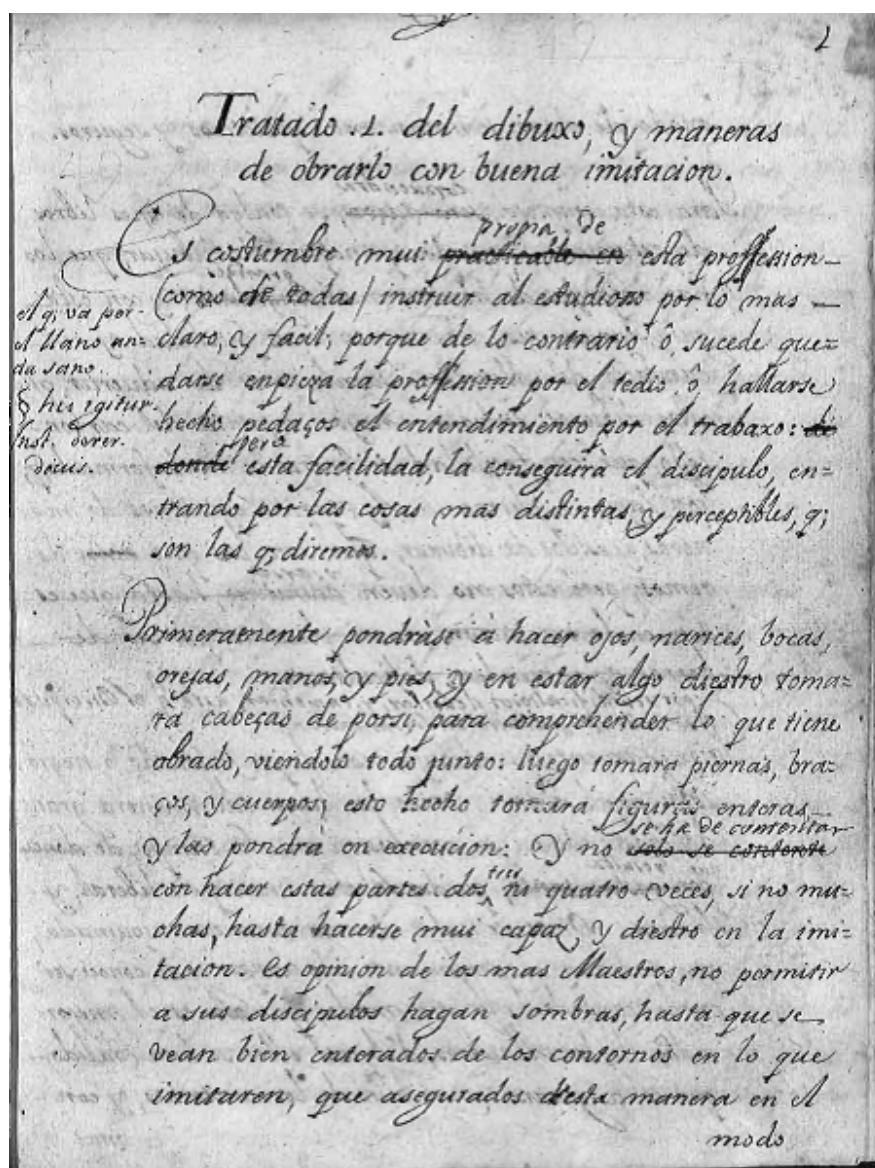
¹⁵ Ponz Piquer, A. (1772-1794). *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Ibarra impresor. T. VI. (p. 33).

cegar por la habilidad que se pudiera desarrollar en la copia de los maestros, copiarlos es sólo un paso para intentar ser uno de ellos, no lo convierte en maestro sólo por imitación.

Escribía, entre 1673 y 1675, Jusepe Martínez su *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia. Con los exemplares de obras insignes de Artífices Ilustres / por Joseph Martinez Pintor De S.M. y del Serenissimo Señor D.Juan de Austria que dedica a A.S.A.S.S.*¹⁶, donde sienta premisas básicas a la hora de instruirse en la pintura, y donde afirma:

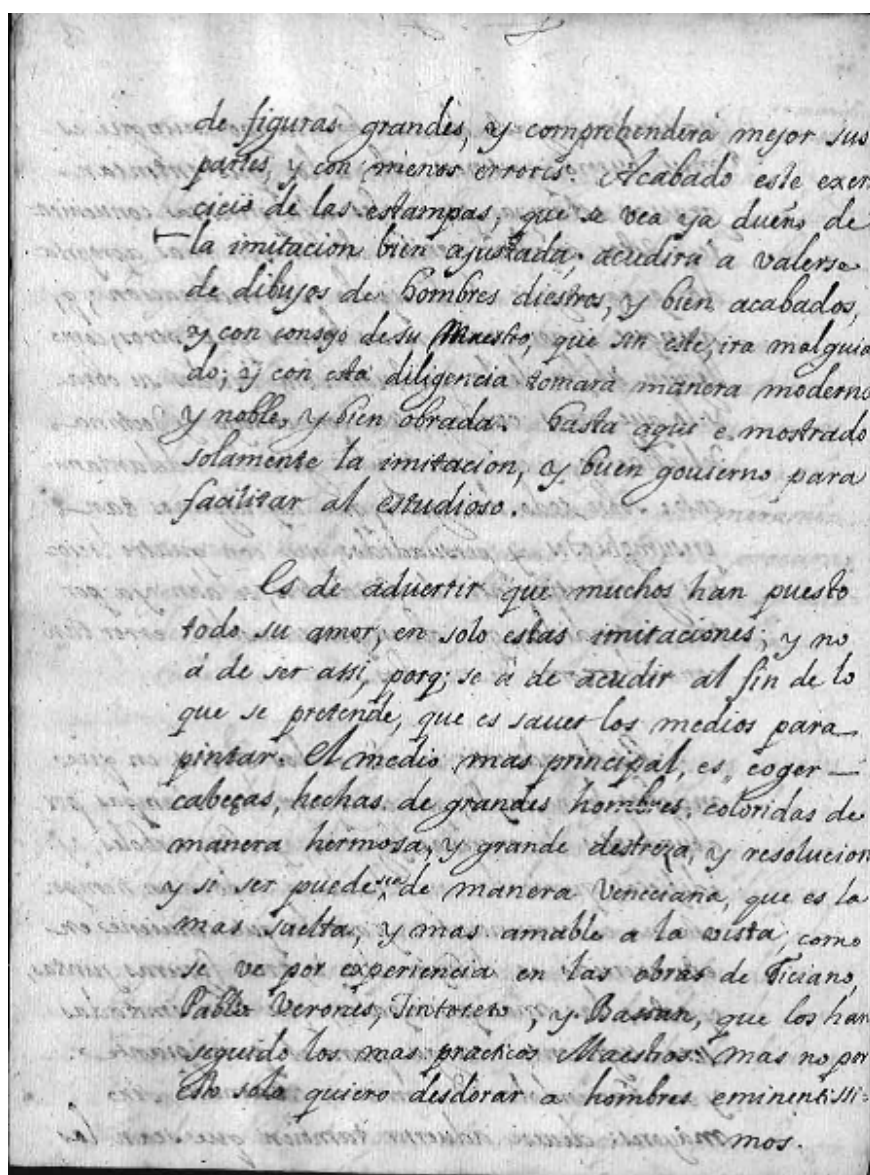
“Para esta empresa convendrá se valga de unos libros de estampas, llamados principios de dibujar, que los hai impreso de hombres mui grandes; y con esta guía, hara sus dibujos con mas facilidad, y sin cansacio del Maestro”.

¹⁶ Jusepe Martínez. (1673-1675). *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia. Con los exemplares de obras insignes de Artífices Ilustres / por Joseph Martinez Pintor De S.M. y del Serenissimo Señor D.Juan de Austria que dedica a A.S.A.S.S.* 2014, de Museo Nacional del Prado. Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/discursos-practicables-del-nobilisimo-arte-de-la/cda1f0ce-c5c4-469d-84ee-9d2ec1986b84?searchid=fb185d34-546a-8864-62bc-b4c566cac420>



Pero también deja muy patente que son oficios de aprendizaje, son un medio, no un fin:

“Es de advertir que muchos han puesto todo su amor, solo en estas imitaciones; y no á de ser assi, porq; se á de acudir al fin de lo que se pretende, que es saber los medios para pintar”.



Teme el tratadista la utilización de esta instrucción como ejercicio vano de elogio, evitando que las alabanzas prosigan con la enseñanza, y criticando a los que se regalan el oído con halagos de ignorantes de oficio:

“He hallado algunos que viéndose algo adelantados, y alabados de quien no entiende se han apartado de la doctrina y sugesion de sus Maestros [...] que solo son buenos para murmurar las obras de los excelentes Maestros; quedándose ellos en su baxa esfera”

Así puede verse que era preocupación por parte de todos los tratadistas de la época de la institucionalización de la copia y de los pros y contras derivados de la misma, suponiendo en base de la experiencia los contras usualmente aparecidos por parte de los copistas, se puede afirmar así que el acto de copiar era indispensable en la educación de un artista y que no había duda alguna en su virtud frente a su vicio.

La copia era un fenómeno frecuente en la pintura occidental, ya no sólo como método de enseñanza sino también como acción de trabajo para maestros consagrados, un ejemplo claro de la naturalidad con la que estaba aceptada la copia en su época es la existencia de dos ejemplares de *El carro del heno* de El Bosco, uno en el Museo del Prado y otro en El Escorial, ambos firmados, lo que manifiesta que una copia no es un ejercicio del cual avergonzarse como parece ser hoy en día, sino un orgullo para un pintor tan destacado como Hieronymus Bosch, y donde no se debe olvidar y se ha de tener muy en cuenta que el autor no firmaba todas sus obras.

Lo importante en el Renacimiento y hasta el siglo XIX era la posesión de una obra famosa de un pintor conocido y reconocido, y cómo era lógico, la imposibilidad de conseguir un original no dinamitaba el deseo de poseerlo, con lo que la costumbre era contactar con el propietario de la obra deseada y conseguir su permiso para que otro pintor, a elección, lo copiara.

Se ha de comprender que los valores dados a obras de maestros sobrepasaba por mucho, incluso más que hoy en día, la capacidad económica de la incipiente burguesía, imposible en todo modo para clases más bajas, y también se ha de tener en cuenta que algunas obras eran indispensables para los clientes que las encargaban y que nunca se despojarían de

ellas ni por los oros de un rey, suceso que le aconteció a Felipe II con el políptico de Van Eyck *La adoración del cordero místico*, acontecimiento que no le evitó conseguir la obra, en cierto modo, al encargarle al “copista oficial” Michiel Coxcie su réplica, también encargado de copiar, según se cree, *El jardín de las delicias* mientras lo custodiaba Guillermo de Orange.¹⁷

Pero aportando otra visión y alejándose de toda esta teoría históricamente admitida se apunta una interesante comprensión de la copia en las palabras que apunta el crítico francés Roger de Piles en 1699¹⁸ donde afirma que el artista retiene el “original” en su cabeza mientras ejecuta la “copia” en el lienzo, entendiendo el original como concepto inmaterial y la copia como la materialización de esa misma ocurrencia, idea que rompe con cualquier concepto clásico que existiera en la concepción de obra original, y que cada vez que sea transmitida a un lienzo pierde su carácter de una y única puesto que es infinitamente repetida, pero al mismo modo vuelve a ser diferente ya que la exactitud nunca es perfecta, así se debiera hablar entonces de múltiples originales.

1.1.4. Valoración por parte de los maestros.

La utilización de la copia se ha visto durante mucho tiempo con una afectación positiva en cuanto a la contribución que se le aprecia en la formación artística y la promoción de

¹⁷ Museo Nacional del Prado. (2000). *El jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudio técnico y restauración*. Madrid: Museo Nacional del Prado: Fundación Winterthur.

¹⁸ Piles, R. de. (1699). *L'Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages. Et un Traité du Peintre parfait. De la connoissance des Deffains. De l'utilité des Estampes*. Paris.

la creatividad, sin embargo se ha estado apropiando de la palabra copia un sentido peyorativo focalizado en únicamente un interés de duplicado.¹⁹

Siendo la copia un modo habitual de enseñanza con la que los pintores han sido instruidos durante siglos resulta muy interesante tener en cuenta como afectaba el hecho de copiar en sus trayectorias profesionales, se remarcó anteriormente que no existen estudios, biografías o tratados que ahonden únicamente en la copia, pero sí hay retazos que aprecian la significación de la copia y del acto de copiar.

En 1390 Cennini, considerado el primer autor de un tratado de arte en lenguaje coloquial y pieza imprescindible en los gremios de pintores, especifica el trato de la copia en su *Trattato della pittura*²⁰ y asegura:

“Siempre causará sufrimiento el dibujo de los mejores temas que se pueden encontrar, hecho por la mano de grandes maestros... y sucederá que si la naturaleza le ha otorgado a usted alguna inventiva, adquirirá una forma propia, que no puede ser otra que la buena”

El inicio de la práctica de la copia puede encontrarse en pintores tan importantes como Leonardo Da Vinci, el cual toma la idea aceptada, como se ha comentado, por Cennino Cennini, Leon Batista Alberti, Lorenzo Ghilberti y Antonio Averlino Il Filarete. Todos estos autores concuerdan en que la copia de los mejores trabajos de los grandes maestros constituye el mejor método de instrucción, un aprendiz que se maneja lo suficiente como para que no se sea capaz de diferenciar entre el original y su réplica demostraría así su habilidad en el dibujo e imitación.

¹⁹ Haverkamp-Begemann, E. (1988). *Creative copies. Interpretative drawings from Michelangelo to Picasso*. Londres. Nueva York: Sotheby's the Drawing Center.

²⁰ Milanesi G. y Milanesi, C. (1859). *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini*. Firenze: F. Le Monnier.

Da Vinci tomará las obras escultóricas de Miguel Ángel y las copiará, como el *Moisés* perteneciente a la tumba de *Julio II*, con gran interés, tanto que Vasari en su *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1568) afirma que Leonardo estaría muy airado con Miguel Ángel y llegaría a copiar incluso partes inacabadas de la tumba resultado de gran admiración que le profesaba.

Miguel Ángel también copiaba los trabajos de maestros de manera fiel, con tal fruición que resultaba muy complicado diferenciar entre uno y otro ya que incluso añadía matices oscurecedores con humo, con lo que confería una pátina de tiempo a obras realizadas en ese momento ²¹, según Vasari, precisamente debido a esta maestría en la copia, el joven Miguel Ángel ganaría fama, respeto y una considerable reputación.²²

Aunque Miguel Ángel copió a todos los grandes pintores florentinos sentía especial atracción por los trabajos de Masaccio, se sabe que estuvo meses copiando los frescos que éste había pintado en Santa María del Carmine en Florencia.²³

Giovanni Battista Armenini, estudioso de la pintura del siglo XVI, se muestra convencido en cuanto a que la imitación no es más que una contemplación diligente y juiciosa del trabajo de otros, de modo que a través de este escrutinio se puede llegar a ser otro artista excelente²⁴.

²¹ Lohse Belkin, K. (2000). *Images of death. Rubens copies Holbein*. Antwerpen: Snoeck: Ducaju & Zoon.

²² Kwakkelstein, M. (2000). *Copying prints as an aspect of artistic training in the Renaissance*. En *Images of death. Rubens copies Holbein* (pp. 35-57). Antwerpen: Snoeck: Ducaju & Zoon.

²³ Vasari, G. (1568). *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*. Florencia.

²⁴ Battista Armenini, G. (1587). *De veri precetti della pittura*. Bologna.

Parmigianino copiará el fresco de Rafael *La escuela de Atenas* en el Vaticano aunque introducirá algunos sutiles cambios del original²⁵, la atención centrada en los aspectos formales más que en los emocionales demuestra el respeto que tenía por el arte de Rafael.

Tintoretto también cogerá como ejemplo las formas escultóricas de Miguel Ángel y le sumará el colorido de Tiziano²⁶, resultado de estas copias será que muchas de estas figuras acabarán formando parte de las pinturas posteriores de Tintoretto.

No sólo se copiarán pinturas con intención didáctica, por ejemplo Alberto Durero quedará impresionado por las cartas pertenecientes al grupo de grabados del *Tarocchi Cards* y copiará admirado el *Primum Mobile* y acabará dibujando veinte de las cincuenta cartas.

La práctica de la copia se extiende y populariza en la segunda mitad del XVI, mientras que los aprendices se focalizan en su uso para el entrenamiento de la mano, los maestros copiarán con la intención de apropiarse estilos y formas de otros y acomodarlas a las propias, el biógrafo Carlo Cesare Malvasia, en su obra *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi* (1678) da ejemplos de este desarrollo, donde Denys Calvaert en su estudio tenía las paredes llenas de copias de Durero, Van Leyden, Giulio Bonasone, Agostino Veneziano o Parmigianino entre otros, copias que animaba a sus aprendices a realizar.

²⁵ Parker, K. T. (1956). *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, II: Italian Schools*. 2 vols. Oxford.

²⁶ Ridolfi, C. (1648). *Maraviglie dell'arte, o Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*. Venecia.

En el siglo XVII, en reacción contra el manierismo en la pintura y su esclavitud formal, los teóricos proponían más inventiva en la forma de la imitación pero no desalentaban la copia a los artistas sobre todo en las etapas iniciales de aprendizaje, por ello se encuentran maestros como Willem Goeree que instaure la copia obligatoria en su programa de estudios, en su tratado de pintura *Inleydinghe Tot de Al-ghemeene Teycken-Konst* (1668) afirmará que la copia buena, bien ejecutada y el dibujo elaborado es mucho más beneficioso que las pinturas con escasa composición jugando con líneas y sombras.

Autores como Rubens, tal y como se acostumbraba en su época, realizan numerosas copias mientras trabaja bajo la supervisión de sus maestros: Tobias Verhaecht, Adam van Noort y Otto van Veen quienes le hacen copiar obras de otros autores, este método se instala fuertemente en la práctica de Rubens que nunca dejará de copiar aún siendo ya un reputado profesional. Así muchos años después de haber salido de la tutela de otros maestros, éste sigue buscando el aprender, actuación que se puede apreciar en el respeto de Rubens por Tiziano, que le llevó a pedir que se le permitiese copiar sus obras, la influencia que tuvo en el flamenco es tan patente que historiadores y expertos posteriores no dejan de mencionarlo, como el caso de Ceán Bermúdez cuando afirma:

“El estudio que había hecho (Rubens) sobre las obras de Tiziano le hizo dueño del colorido, que prefirió a la sencillez y verdad de las de Rafael que observó en Roma”.²⁷

Es harto conocido que era tal normalidad y respeto que le atribuía Rubens al copiar que legó a su muerte al menos treinta copias hechas en Roma, España y Mantua, éstas realizadas sólo en un par de años, entre 1628 y 1629, y el acto de mantenerlas hasta su

²⁷ Sánchez Cantón, F. J. (1923-1953). *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. T.IV. (p. 219).

muerte, ocurrida once años después, reafirma que no eran obras menores para él. Pero no sólo copió a Tiziano, mientras estuvo en Italia también copió a Correggio, Giulio Romano, Tintoretto, Leonardo y Miguel Ángel, todos ellos con afán de aprendizaje²⁸ o de deseo de posesión, si no podía tenerlas al menos podría copiarlas.²⁹

Rubens transmite ese amor por la copia a sus ayudantes, ya fuera por el respeto que tenía a la práctica o por ser método habitual, Anton Van Dyck al igual que su maestro copia numerosas pinturas de Tiziano en Italia, lugar de paso obligado por los pintores flamencos en aras a su aprendizaje, como *La Bacanal* en 1622³⁰.

Paradójicamente el propio Rubens será copiado por otros como Jean-Honoré Fragonard, que copiará *El funeral de Decio Mus*, *Decio Mus despide a los lictores* y *Los horrores de la guerra*³¹ en su viaje por Italia, donde parará en numerosas ciudades para copiar las obras maestras que atesoraban. También Théodore Géricault copiará *La caída de los ángeles rebeldes* de Rubens que a su vez lo copió de Jonas Suyderhoef, y que Géricault usará las figuras en su aclamada obra *La balsa de la Medusa*.³²

Rembrandt copiará el fresco de Leonardo Da Vinci *La última cena*, reafirmando su admiración por el italiano como muchos hicieron antes que él.

²⁸ Díaz Padrón, M., Pérez Sánchez, A., Mena Marqués, M. (coord.), Rocha, F.J. (ed.), Gonzalo Ugarte, M.J. (trad.), Cavalli-Björkman, G. (1987). *Rubens: copista de Tiziano*. Madrid: Museo del Prado.

²⁹ Rooses, M. (1903). *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*. Anvers: J. Maes.

³⁰ Cavalli-Björkman, G. (1987) Rubens y Tiziano. En *Rubens. Copista de Tiziano* (catálogo de la exposición). Madrid: Museo del Prado. (p. 37).

³¹ Ananoff, A. (1961-1970). *L'oeuvre dessinée de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)*. 4 v. Paris: Nobelet

³² Volent, P. (1988). *Théodore Géricault 1791-1824*. En *Creative Copies. Interpretative drawings from Micheangelo to Picasso*(197). Nueva York: Sotheby's the Drawing Center.

La pintura italiana, tan diferente de la flamenca o la francesa será un tipo de pintura muy imitada y copiada, como el caso de Poussin, otro de los artistas que queda impresionado por los italianos y copiará el *Festín de los dioses* de Bellini, *La última cena* de Leonardo Da Vinci, figuras del *El Parnaso* de Rafael, las *Bacanales* de Tiziano y muchos otros maestros clásicos, quedando tan impresionado que el detalle de sus copias es minucioso; tal admiración quedó demostrada en el inventario de su estudio en 1678, donde un cuaderno de dibujos es descrito como:

“Un libro de dibujos hechos por monsieur Poussin desde los antiguos, copiando a Rafael, Giulio Romano y otros, para su uso personal”³³.

Van Dyck será copiado por Paul Cézanne, quien pintó su *Cristo en la cruz*, aunque en ese momento se consideraba que la obra pertenecía a Rubens, autor al que Cézanne afirmaba que era su pintor favorito y del que hizo numerosas copias.³⁴ A su vez Cézanne verá como su obra *El fumador de pipa* será tomado por Juan Gris como referencia.

Francisco de Goya y Lucientes quedará deslumbrado por las ilustraciones que John Flaxman realizó para la *Divina Comedia* de Dante y las copiará en 1795³⁵, y las figuras de Goya de su capricho *Se repulen* serán copiadas por James Ensor.³⁶

³³ Blunt, A. (1966). *The paintings of Nicolas Poussin. Critical Catalogue*, Londres, Phaidon Press.

³⁴ Logan, C. (1988). *Paul Cézanne 1839-1906*. En *Creative Copies. Interpretative drawings from Micheangelo to Picasso*(197). Nueva York: Sotheby's the Drawing Center. (p. 203).

³⁵ Gassier, P. y Wilson, J. (1970). *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*. Paris: Ed. Vilo.

³⁶ Logan, C. (1988). *James Ensor 1860-1949*. En *Creative Copies. Interpretative drawings from Micheangelo to Picasso*(197). Nueva York: Sotheby's the Drawing Center. (p. 209).

Henri Matisse realizará numerosas copias a lo largo de su vida como *El rapto de Rebeca y Heliodoro expulsado del templo* de Delacroix aunque reinterpretaría las luces y sombras del original.³⁷

Delacroix copiará *Carlos II* de Carreño de Miranda, aunque entonces se creía de Velázquez, y *Santa Catalina* de Alonso Cano.

Siglos más tarde el desarrollo en los medios de transporte facilitará el que se encuentre con un nutrido grupo de pintores que acudirán a España acicateados por el exotismo de la pintura española, todos ellos pasarán por el Museo del Prado. Será el caso de Degas que en 1889 planea visitar a unos amigos en el Pirineo y continuar su viaje por España por primera vez en su vida, referencias a esto se encontrarán en las cartas enviadas a su amigo Giovanni Boldini donde le relata la experiencia: “Querido Boldini, el viaje a Madrid se hará hacia el 5 de septiembre [...] sin duda nos coceremos en las llanuras de Castilla, pero en los museos siempre se está fresco. Me estoy forrando de ideas españolas”. A su amigo el escultor Albert Bartholomé le escribe: “Nada, realmente nada puede dar idea de Velázquez.”³⁸ Queda patente el impacto que supuso en la futura obra de Degas el estudio de Velázquez, las copias que de este realizó supusieron un cambio en la concepción que tenía de la pintura, así pues nunca sabremos cómo hubiera sido la pintura de Degas si no hubiera tenido lugar este encuentro, es arriesgado apostar que no se hubiera convertido en el maestro que después fue si lo que aprendió copiando a los clásicos nunca se hubiera llegado a dar, pero teniendo en cuenta el

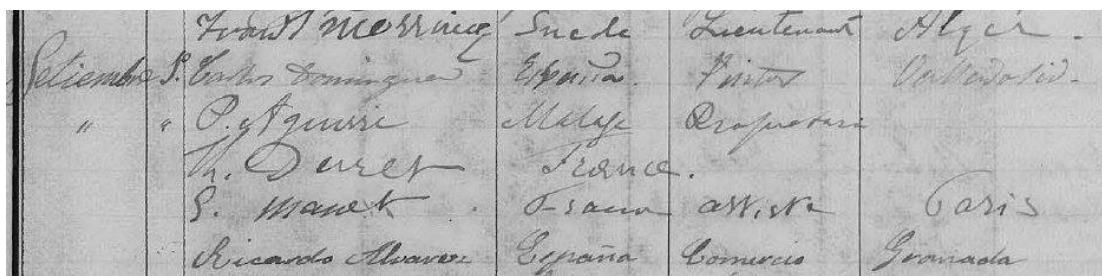
³⁷ Ibidem. (p. 211).

³⁸ Kendall, R. (2014). *Degas y el arte español*. En Del realismo al impresionismo. Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado: Galaxia Gutenberg. (p.138).

asombro con el que cuenta su primera mirada a *Las Meninas* o *Las lanzas* se ha de suponer que dejó una impronta para siempre.

Claude Monet, el 4 de octubre de 1904, le relata a Durand-Ruel: “Querido señor Durand, [...] resulta que acabo de decidir poner en marcha un proyecto que tengo desde hace mucho tiempo: ir a Madrid a ver los Velázquez. [...] Si pudiera usted facilitarme la vista de algunas obras maestras en Madrid, sería muy amable de su parte que me escriba enseguida una nota.”³⁹ Alice Hoschedé, la mujer de Monet, le enviaría una postal a su hija con la reproducción de *Las lanzas* o *La rendición de Breda* de Velázquez.

Édouard Manet, en 1865, viajará a Madrid con la intención de ver el Museo del Prado y allí su carrera pictórica sufriría un profundo impacto, al igual que muchos de sus compatriotas, al enfrentarse a las obras del pintor sevillano.



Firma de Manet en el Libro de copistas. Museo del Prado. 1865

Santiago Rusiñol se convertiría en un abanderado de El Greco tras estudiarlo en el museo e incluso se enfrentaría en su defensa, ha de tenerse en cuenta que El Greco ha sido un pintor tardíamente reconocido, frente a los defensores de Velázquez y detractores del griego.

³⁹ Patin, S. (2014). *Claude Monet: el impresionismo y el pintor de series*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado: Galaxia Gutenberg. (p.189).

Sorolla descubrirá a Velázquez por dos caminos, uno, el más profundo, será a través de las obras expuestas en el Prado que además copió en 1882, y otra por la influencia que la visión del maestro dejaría en los pintores contemporáneos. Esta renovada visión de la pintura llegará a producir un número de copias generoso donde le inquieta e irrita no ser capaz de aprehender todas las enseñanzas que entiende que puede conseguir con el estudio de las pinturas:

“He hecho una corta visita a Velázquez, que aunque cariñoso y comunicativo, te pone serio y de mal humor; vaya coloso, eso es lo mejor del mundo”⁴⁰. Al menos quince copias se contabilizan, entre ellas copias de *Las Lanzas*, *El niño de Vallecas*, *El bufón Don Diego de Acedo*, “*el primo*”, *Cristo crucificado*, *El Conde-Duque de Olivares*; y especial atención a las copias de las que no se desprendió en vida: *La Reina doña Mariana de Austria*, una tejedora de *Las hilanderas* (Figura 6) y *Menipo*, clarificando así el amor que tenía a estas pinturas. Copiará no sólo a Velázquez sino también a José de Ribera, a Goya y a Eduardo Rosales, el 29 de abril de 1884 es la fecha en la que queda inscrito en el Libro de copistas del Museo del Prado.

Pero fueron numerosos los visitantes ilustres como John Frederick Lewis, que haría más de sesenta y cuatro copias en acuarela que acabarían en la National Gallery of Scotland; David Roberts en 1832; John “Spanish” Phillip tuvo su primer encuentro con el museo en 1851, aunque regresaría en diversas ocasiones en los años siguientes y copiaría varias veces *La rendición de Breda*, también un fragmento de *Las meninas*, también vino su aprendiz Edwin Long en 1857 cuando imitaría a su maestro y copiaría

⁴⁰ Pons-Sorolla, B. y Lorente Sorolla, V. (Eds) (2009). *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo* (1891–1911). Barcelona. (p. 30).

otro fragmento de *Las meninas*. Años en los que el director del Prado, José de Madrazo, le escribe a su hijo Federico sobre un copista llamado West:

“mandado creo que por Lord Grey, sacando copias a la aguada, como acostumbran los ingleses con la fuerza del óleo, de los cuadros más capitales, particularmente de los de Velázquez, que es su pintor favorito”

Y también sobre la afluencia de copistas extranjeros y su preferencia:

“Tengo repetidas ocasiones de observar por los extranjeros de diversas naciones que vienen a Madrid y frecuentan este magnífico Museo que el gusto ha variado enteramente en la mayor parte de Europa con respecto al aprecio de la escuela de Pintura, habiendo perdido mucho la consideración de las escuelas Romana, Florentina y Boloñesa[...] generalmente se estima y busca (el colorido) y, según voy viendo, los cuadros de Murillo, éste es el preferente, de Velázquez y de Van Dyck, se han de pagar más que los de Rafael.”⁴¹

Con motivo de la boda de Isabel II numerosos artistas acudieron a Madrid, y aprovecharán tal circunstancia para visitar el Prado, de esas fechas y años posteriores se sabe que se hicieron encargos institucionales para realizar copias a tamaño original de varios Velázquez, como Armand Leleux, discípulo de Ingres, que acabaría copiando a Murillo; por su parte Alfred Géniole tendría el encargo de copiar *Las meninas* y *El príncipe Baltasar Carlos*; Charles Porion para *La rendición de Breda*, *Los borrachos*, *Don Gaspar de Guzmán*, *La fragua de Vulcano* y el *Cristo crucificado*; Jean-Baptiste

⁴¹ Madrazo, J. (1998). *Epistolario*. Santander: Fund. Marcelino Botín. (p. 476).

Guinet vino para hacer un cuadro a elegir y acabó copiando siete obras de Velázquez; y Alexandre-Marie Colin que tuvo la responsabilidad de copiar *Las hilanderas*.⁴²

Como en otras ocasiones, algunas de estas copias serían motivo de réplica por parte de otros pintores, como ocurrió con la pintura del *Cristo crucificado* de Velázquez que copió Poiron que sería imitado en numerosas ocasiones por Dominique Lobstein.

Pero no sólo los pintores eran de nacionalidad inglesa o francesa, también acudiría a Madrid el sueco Egron Lundgren copiaría a los maestros más representativos del museo: Velázquez, Tiziano, Veronés y Rubens, y el suizo Frank Buchser para *Las hilanderas*.

En 1849 aparecería en las salas Alfred Dehodencq, que afirmaría a un amigo refiriéndose a Velázquez: “Qué pintor, amigo mío, nada puede dar una idea de él”.

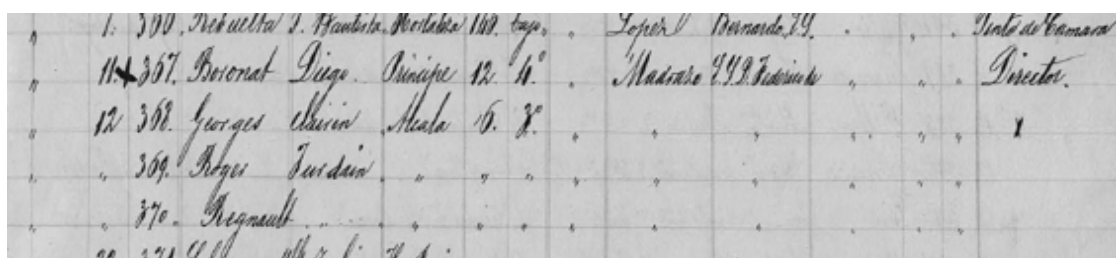


Célestin Nanteuil - *Los borrachos*, copia de Velázquez. 1857.

⁴² Álvarez Lopera, J. (s.f.). *Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX*. 2013, de Museo del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/influencia-del-museo-del-prado-en-el-arte-del/f266b7e1-0db6-4a5a-884d-d0dffb195f8>

Célestin Nanteuil y Alfred Destailleux en 1855, Carolus-Duran en 1866, Alexandre Cabanel y Marcel Bruguiboul en 1867, Henri Regnault junto con Georges Clairin, Gustave Courbet, Paul Baudry y Roger Jourdain en 1868, Zacharie Astruc en 1872, también ese mismo año Berthe Morisot; Jean-León Gérôme en 1873, Toulouse-Lautrec en 1885 o Renoir en esas mismas fechas, todos impresionados, como el caso de éste último que afirmaría:

“Habría abandonado España el mismo día de mi llegado si no estuviera allí el museo de Madrid. Ah! Los Velázquez [...] Y Las hilanderas! No conozco nada más bello”,
 “cuando has visto a Velázquez pierdes todo deseo de pintar”.



Firma de Roger Jourdain en el Libro de copistas. Museo del Prado. 1868

A finales de 1860 llegarían los pintores alemanes y estadounidenses: Franz von Lenbach y Ernst von Liphart en 1867 habiendo copiado el *Retrato de escultor* y retrato de *Felipe IV* de Velázquez además de *Venus y la música* y *Salomé* de Tiziano, Hans von Marées en 1869. William Sartain, Harry Humphrey Moore y Thomas Eakins en 1869, George Peter Alexander Healy en 1871, Robert Hinckley en 1874 y 1879, Julian Alden Weir en 1876, William Dannat, Alfred Collins y Walter Gay en 1878, John Singer Sargent en 1879, William Merritt Chase en 1881, Robert F. Blum y Frederick P. Vinton en 1882.

16	John	John	812	0,40	0,20	San Juan	Noviembre 17.	1877
17	J. Sargent	John	813	0,50	0,40	Marquesa de Paltas		
17	John	Gustavo	814	0,30	0,20	Marquesa de Paltas	Julio 4	1880
17	John	John	815	0,10	0,30	Rece	Agosto 23	1878
17	John	John	816	0,20	0,65	San Carlos	Octub. 23	1879
20	John	John	817	1,00	1,20	Marquesa de Paltas	Agosto 13	1890
20	John	John	818	0,50	0,20	Marquesa de Paltas	Julio 6	1879
20	John	John	819	0,20	0,60	Marquesa de Paltas (Rece)		
21	John	John	820	2,00	1,65	La Concepcion	Agosto 23	1879
21	John	John	821	1,00	1,15	La Villa	Agosto 23	1879
21	John	John	822	1,00	0,20	Rece	Noviembre 8	1878
21	J. Sargent	John	823	0,50	0,40	Marquesa de Paltas	Noviembre 8	1878
22	John	John	824	1,00	0,35	Marquesa de Paltas (Rece)	Noviembre 8	1878
22	John	John	825	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	826	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	827	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	828	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	829	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	830	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	831	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	832	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	833	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	834	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	835	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	836	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	837	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	838	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	839	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	840	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	841	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	842	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	843	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	844	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	845	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	846	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	847	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	848	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	849	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	850	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	851	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	852	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	853	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	854	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	855	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	856	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	857	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	858	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	859	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	860	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	861	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	862	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	863	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	864	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	865	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	866	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	867	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	868	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	869	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	870	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	871	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	872	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	873	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	874	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	875	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	876	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	877	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	878	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	879	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	880	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	881	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	882	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	883	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	884	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	885	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	886	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	887	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	888	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	889	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	890	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	891	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	892	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	893	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	894	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	895	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	896	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	897	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	898	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	899	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		
22	John	John	900	0,20	0,20	Marquesa de Paltas		

Firma de John Sargent en el Libro de copistas. Museo del Prado. 1879

Mary Cassatt, al igual que el resto de sus compatriotas quedará admirada y así se expresa a una amiga en una carta:

“Nunca en mi vida he experimentado tanto deleite mirando cuadros, ningún de los Tizianos de Italia es más hermoso, ni los Rafaeles tampoco, la Virgen del pez es de los más bello [...]. No dudo en decirte que aunque ahora pienso que Correggio es el pintor más grande que haya vivido jamás, los españoles, al principio hacen una impresión mucho mayor. Los hombres y mujeres tienen un grado de realidad que sobrepasa todo lo que yo pude imaginar hasta ahora. Las Hilanderas de Velázquez, cielo santo, cómo puede uno caminar dentro del cuadro”.

Acudirá también el sueco Anders Zorn quien pisará tierras madrileñas en 1881 y repetirá la experiencia siete veces más, con tan afición que anuncia que echa de menos a Velázquez, el cual se convertiría en su pintor favorito a pesar de que aún no entendía.⁴³

Tan alta estima se tendrán por las obras colgadas que Charles Ricketts afirmará en su libro *The Prado and its masterpieces* (1903) que el Museo del Prado “es un museo para los pintores”⁴⁴, que mayor reconocimiento para su función instructora que el definirlo como ejemplo mayúsculo para todos los que acudían a seguir aprendiendo de las obras clásicas.⁴⁵

Juan Gris copiará el trabajo de Cézanne y se verá muy influido así mismo por Corot o por las obras que dibujó de Velázquez y Rafael, para facilitarle la exploración de la figura y su integración, y relacionarla directamente con su cubismo.

Picasso trabajará en sus copias de Velázquez no sólo como aprendizaje sino como un duelo con los maestros del que quería salir vencedor, de ahí su dicotomía sobre el respeto que le tenía al maestro sevillano y su rebeldía al enfrentarse a sus obras y tratar de aprehenderlas.

13	Klingenschmitt	Juan	674	120	100	Sanos Pastos	Murillo	24-11-97
14	Sancho	Juan	675	160	130	Virgen del Rosario	Murillo	14-1-98
15	Granico	Luis	676	620	615	Monipus	Velázquez	
16	Leiriz	Abel	677	052	050	Estudio	Velázquez	1902-98
17	Zubiarre	Ramon	678	59	52	Visitación de Nra	Lapierre	10-2-98
18	Macpherson	Sebastian	679	045	066	Las Lanzas	Velázquez	8-11

Firma de Picasso y Ramón Zubiarre en el Libro de copistas. Museo del Prado. 1897

⁴³ Sandström, B. (1992). *Zorn y España. Catálogo de la exposición Sorolla-Zorn*. Madrid. (pp 39-48).

⁴⁴ Portús Pérez, J. (2009). *Velázquez fin de siglo*. Cat. expos. Sorolla & Velázquez, Madrid: Museo Sorolla, (pp. 11-13).

⁴⁵ Menéndez Robles, M. L. (2009). *Sorolla & Velázquez*. Cat. expos. Sorolla & Velázquez, Madrid: Museo Sorolla, (pp. 15-52).

Acudiría Picasso en varias ocasiones al Prado, en 1895, 1897 y 1898, siempre enfrentándose a las obras de los más grandes, además de Velázquez tomaría como ejemplo a Zurbarán, Meléndez, El Greco o Goya, pero no se ha de olvidar que en su afán de aprender también pasaron por sus manos *Las mujeres de Argel* de Delacroix, *El almuerzo campestre* de Manet, *La familia Sisley* de Renoir o *El rapto de las sabinas* de Rubens.⁴⁶

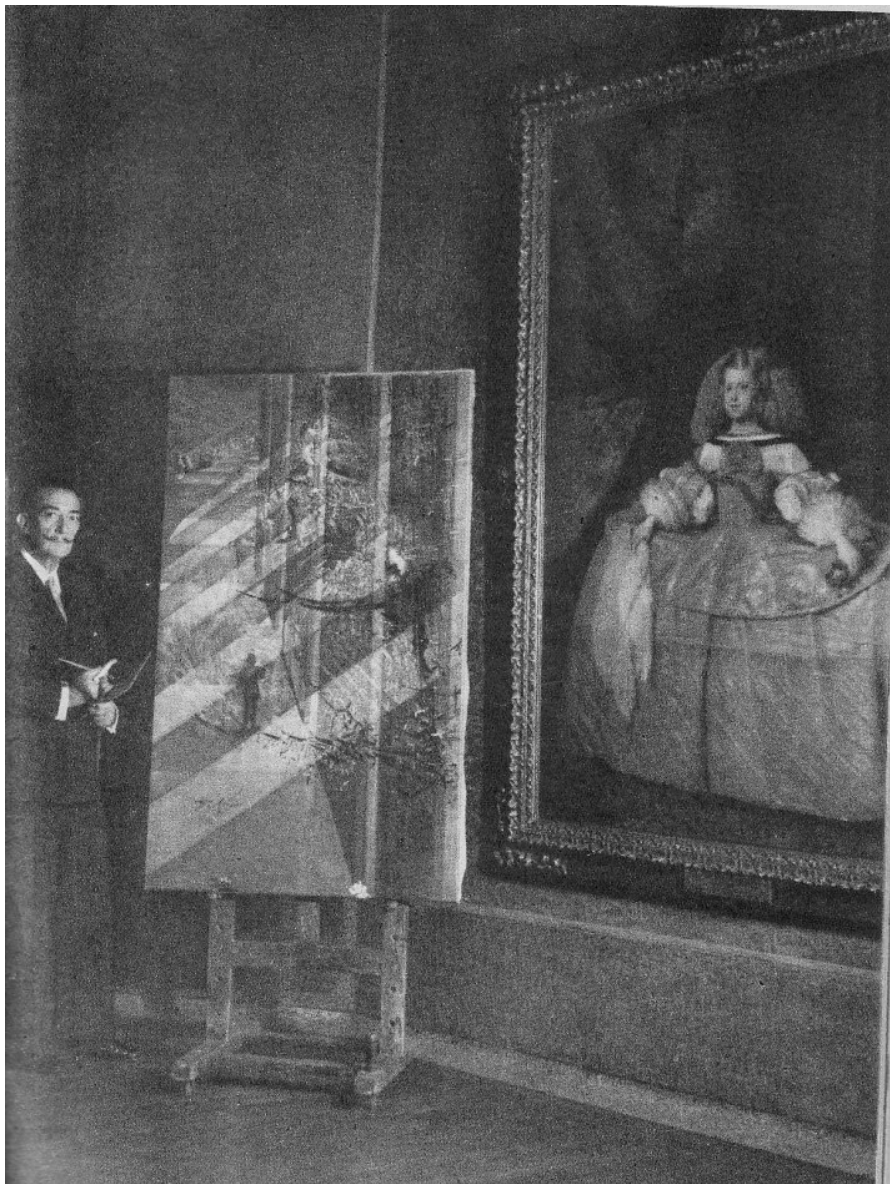
Aún sin ser tan conocido por su faceta como pintor Rafael Alberti también pasó por las salas del Museo del Prado para copiar, dónde tomó como ejemplo el cartón de Goya *La gallinita ciega*, impresiones que comentará en su libro de *La arboleda perdida*: “Las salas de Goya, en las que se colgaban todos sus cartones para la Real Fábrica de Tapices, me abrían cada mañana los ojos a una fiesta, única fiesta de verdad, alzada en medio de la triste, solemne pintura española como un chorro de gracia, de refrescante y alegre transparencia. Verbena popular de los colores, pregón fino de España. Juego del aire de la calle, traje de luces de los atardeceres de calesas, cometas voladoras y estrellas de artificio.”⁴⁷

También Salvador Dalí se acercó al Prado a copiar algunas de las obras más conocidas, pintará el *Felipe IV* y tomará como ejemplo *La infanta Margarita de Austria*, atribuida por entonces a Velázquez en vez de a su yerno Martínez del Mazo y sobre la que comentaría en una entrevista: “Cómo te anuncié ayer, tengo urgencia de ver el Prado. Quiero terminar una copia que del cuadro de la infanta Margarita, de Velázquez, tengo

⁴⁶ Pulido, N. (2006). *Picasso regresa del exilio y se mide con sus maestros en el Prado*. 2014, de ABC Sitio web: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-03-06-2006/abc/Cultura/picasso-regresa-del-exilio-y-se-mide-con-sus-maestros-en-el-prado_1421849430584.html#

⁴⁷ Alberti, A. (2007). *La arboleda perdida*. 3 vol. Madrid: Alianza editorial.

muy adelantada”[...]“Venía a molestarle (a Don Fernando el responsable de la oficina de copias en 1959) para que me autorizara, a una hora en que no hubiera público, para dar los últimos toques a una copias que del cuadro de la infanta Margarita he hecho”.



Salvador Dalí – *La Infanta Margarita*, copia de Velázquez. 1959.

Estaría tan convencido sobre el efecto beneficioso de los clásicos que afirmaría: “Se dice que para la pintura moderna no hay solución. Y esto es una de las enormes tonterías que por ahí circulan. La solución está aquí, en Velázquez, y luego en Fortuny.”⁴⁸

Tal afluencia de pintores que acudieron en masa a las salas del museo dejan constancia del respeto que tenían, no sólo por las obras colgadas en sus paredes, sino también por el ejercicio de copiar, puesto que prácticamente todos los que pisaron sus salas lo hicieron con la cortesía de enfrentarse a monstruos de la pintura y frente a los que humillaban sus cabezas mientras mezclaban sus pinturas para tratar de alcanzar tal excelencia.



José Lázaro Galdiano junto a una copia de Las Meninas. S. XX

⁴⁸ Utrillo, M. (1959). Dalí en zig-zag, con el pintor en Port-Lligat, Barcelona, el Museo del Prado y París. 2013, de Blanco y Negro Sitio web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1959/01/10/048.html>

1.1.5. La copia como aprendizaje para los pintores.

Copiar no es tan fácil como en un primer momento pudiera parecer, al contrario, es muy complicado, exige un mínimo de habilidad o máximo de capacidad que no todos poseen. Copiar es frustrante y satisfactorio ya que nunca se llega a alcanzar la completa asimilación de lo expuesto por el maestro pero colma cuanto más cerca se está de ella. Copiar es apartarse a uno mismo para dejar que otro hable a través de ti, acercarse tanto a las intenciones que dirigían al autor original que pueden llegar a entenderse completamente. Pero sobre todo, copiar es instructivo y generoso en esa enseñanza.

Y es precisamente en esta generosidad que posee, el dejar que otro se acerque a desentrañar las formas, fondos e intenciones del autor lo que ha servido como adalid en la enseñanza de grandes escuelas clásicas.

Tal y como afirmaba Justice Bailey en 1822:

“Una copia es eso que se acerca tanto al original como para darle a toda persona que la ve la idea generada por el original.”⁴⁹

Como se ha apuntado numerosos pintores incuestionablemente alabados han pasado por el proceso de copia a lo largo de su carrera, algunos al principio únicamente con intenciones de aprendizaje, otros continuarán con la actividad toda su vida, ya sea para seguir sacando frutos de los clásicos, ya sea para repetir sus propias obras con intereses más comerciales, pero todos ellos apreciando la gran herramienta que tenían a su disposición.

⁴⁹ Schwartz, H. (1996). *The culture of the copy: Striking likenesses, unreasonable facsimiles*. Nueva York: Zone Books. (p. 247).

Uno de los maestros más copiados en el Barroco como Tiziano fue a su vez un gran entusiasta de la copia, para él una gran estrategia ya que la repetición es tan útil como modo de proceder como una autopromoción efectiva.

En su estudio mantenía las copias de sus mejores trabajos, pululaban los *modelli*, *ricordi* y *abbozzi* (memorias, modelos y bocetos), con lo que facilitaba en gran manera la repetición exacta de la obra previa.

Resultaba tan interesante realizar copias de las obras cumbre que se da la anécdota, como apunta Carlo Riformi en su obra sobre los pintores italianos⁵⁰ refiriéndose a uno de los alumnos de Tiziano, Polidoro da Lanciano, de confusiones de autoría:

“Se cuenta que al salir de su casa (Tiziano) a veces dejaba las llaves de la habitación donde guardaba sus pinturas más preciadas; pero en cuanto se iba (sus ayudantes) hacían copias a partir de las obras, mientras tanto uno de ellos montaba guardia. Más tarde, sin saberlo, Tiziano volvía a elaborar las copias hechas por sus asistentes, con lo que pasaban las imágenes por ser de su propia mano. Así, muchas obras realizadas efectivamente por los discípulos se han acreditado por el maestro”

Copiar era natural y cómo tal lo tenían, tal afición y destreza que ni el propio maestro veía las manos extrañas en su obra. Las copias de sus originales, o entendiéndolo como los múltiples originales, eran intencionadas y respondían a una propósito de práctica sin perder la respetabilidad de las mismas, realizadas conscientemente lo que resalta el valor que se les atribuía.⁵¹

⁵⁰ Ridolfi, C. (1648). *Maraviglie dell'arte, o Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*. Venecia.

⁵¹ Loh, M. (2007). *Titian Remade: repetition and the transformation of early modern italian art*. Los Ángeles: Getty Research Institute. (p. 20).

Más intenciones han sido puestas de manifiesto sobre el objeto de las copias a la hora de estudiar las obras de los clásicos, así comenta Elizabeth Cooper⁵² en su estudio sobre Domenichino que:

“Por las convenciones de esas críticas desde la antigüedad en adelante, una emulación, ya sea inspirado por la virtud o la envidia, no sólo imita sus modelos sino que también busca superarlo”⁵³

Se entiende una concepción totalmente positiva del acto de copiar, donde la doctrina de la imitación incluye el entendimiento tanto de la práctica como de su resultado. Como describe Vasari, sobre Rafael tras su defunción, la muerte del pintor pudo arrastrar a la muerte de sus pinturas, pero el poso de lo que dejaron fue imitado por los que le sucedieron.

Es entonces no sólo un método, el copiar, efectivo para el aprendizaje, independientemente de la habilidad del que copia, sino también un homenaje y una extensión temporal de sus obras, en cierto modo, la inmortalidad que le ceden los siguientes al no olvidar sus trabajos.

El gran Antonello da Messina aprenderá las técnicas flamencas trabajando con el mejor copista de los flamencos: Colantonio, tan hábil maestro que:

“Podía copiar con gran habilidad todo lo que quería y copió trabajos de Flandes, que eran los que estaban de moda en ese periodo. También de Flandes vino el retrato pintado de Carlos de Borgoña. Colantonio se las arregló para que el comerciante se lo prestara e hizo

⁵² Cooper, E. (2005). *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation and Theft in Seventeenth-Century Rome*. New Haven: Yale University Press. (p. 66).

⁵³ Pigman III, G. W. (1980) *Versions of Imitation in the Renaissance*. *Renaissance Quarterly*. Chicago: University of Chicago Press. (Renaissance Society of America).

una copia que era imposible de distinguir del original. Entonces le dio su cuadro en lugar del original y el comerciante ni se percató hasta que Colantonio le reveló la verdad.”⁵⁴

Velázquez, el pintor que sería copiado por todos lo que tenían la posibilidad de ver sus obras, también entendería la posibilidad que le ofrecía la copia para profundizar en el conocimiento copiando a todos aquellos maestros anteriores a él. Fue enviado a Italia a copiar todo aquello que considerara adecuado bajo el auspicio de Felipe IV, y como menciona Palomino:

“En los días que aquí estuvo dibujó mucho, y particularmente del cuadro de Tintoreto, de la Crucifixión de Christo Nuestro Señor, copioso de figura, con invención admirable, que anda en estampa. Hizo una copia de un cuadro del mismo Tintoreto donde está pintado Christo comulgando a sus discípulos, el cual trajo a España y sirvió con él a su Majestad”.⁵⁵

Aprendió Velázquez más de los colores venecianos, de la tercera dimensión y de composición copiando que de cualquier otro modo, y su maestría quedaba patente al aprehender las enseñanzas a través de la copia y reinterpretarlas y hacerlas propias hasta que se asimilan a su pintura, aprendizaje que luego pasará a otros artistas cuando tengan al sevillano como ejemplo y copien sus obras maravillados, así el aprendizaje pasa de unos otros a otros eternamente.

Otro pintor conocido, y así se ha recalcado varias veces a lo largo de la investigación, por su respeto y deseo de copiar fue Pedro Pablo Rubens, un autor que no

⁵⁴ Anónimo. (s.f.). *Colantonio*. 2014, de Wikipedia Sitio web: <https://es.wikipedia.org/wiki/Colantonio>

⁵⁵ Palomino, A. (1947). *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*. T. III. Madrid: Ed. Aguilar.

sólo se vale de la copia en el transcurso de su aprendizaje sino que sigue realizándolas a lo largo de toda su vida tanto por gusto como por negocio, prueba de esto es la carta que le envía a Dudley Carleton donde escribe que pone a la venta una serie de cuadros que:

“empezado por uno de mis discípulos, a partir de uno que yo pinté [...], el cual, al no estar acabado, será retocado completamente por mí, de manera que se tomaría por un original”.

Le contesta Carleton que únicamente quiere originales de la propia mano, y en la misiva de respuesta, Rubens le afirma:

“Su Excelencia ha elegido solamente los originales, lo cual me produce una gran satisfacción. Pero Su Excelencia no ha de pensar que los demás son meras copias, pues los he retocado con tanto esmero que apenas se distinguen los originales.”⁵⁶

Se entiende que las copias para Rubens tenían un valor sumamente importante, incluso cuando no todo el trabajo realizado en ellas fuera únicamente de su autoría, con ello no las excluía en la defensa de sus otras obras exclusivas.

Tan conocido sería por su costumbre de copiar que no deja de notarse en los tratados de la época como en el de Francisco Pacheco, que le dedica un capítulo en su obra *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* donde en el capítulo VIII *De otros famosos pintores deste tiempo, favorecidos con particulares honras por la pintura* habla profusamente de Rubens y Velázquez, del primero relata su biografía, sus maestros y su llegada a la corte en Madrid donde comenzó a pintar obras por encargo de los nobles como la infanta sor Ana Dorotea e informa:

⁵⁶ Magum, R. S. (1971). Carta de Rubens a Dudley Carleton del 28 de abril de 1618. Las cartas de Pedro Pablo Rubens. Cambridge. (p. 61).

“Retrató a la Señora Infanta de las Descalzas de más de medio cuerpo, i hizo de ella copias [...] copió todas las cosas de Ticiano que tiene el Rey, que son los dos baños, la Europa, el Adonis y Venus, el Venus y Cupido, el Adam y Eva y otras cosas; y de retratos, el de Lansgrave, el del Duque de Saxonia, el de Alva, el de Cobos, un Dux Veneciano, y otros muchos cuadros fuera de los que el Rey tiene; copió del Rey Felipo II entero y armado⁵⁷”

Se advierte de este modo que ya fuera por respeto, ya fuera por afán posesivo o ya fuera por deseo de adquirir más conocimientos de aquellos a los que admiraba, Rubens no desdeña la copia y en su viaje a Madrid no pasó la oportunidad de pasar todo el tiempo que le fue posible copiando a los que respetaba como pintores tanto o más como a sí mismo.

Uno de sus alumnos, Anton Van Dyck, también homenajeará el acto de copiar y del mismo modo habrá suyas muchas copias con distintos propósitos. Era un método legítimo y consolidado en los Países Bajos e Italia, formaba parte de la instrucción del pintor y en los talleres admiraban a quien podía realizarlo exactamente. Como muchos pintores, realizó distintas versiones de sus cuadros, copiando y modificando cada uno de ellos, se planteaba la acción de copiar como un acto normalizado y trataba de que cada una de estas obras pareciera original, hasta tal punto que cambiaba composiciones o de material para preservar ese aire de originalidad. Como muchos de sus compañeros de taller se inspira en las obras de Rubens además de lo aprendido con los cuadros italianos, el fin de las numerosas copias era el aprendizaje y el

⁵⁷ Pacheco, F. (1564 – 1644) y Bassegoda i Hugas, Bonaventura. (1990). *Arte de la pintura / Francisco Pacheco; edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*. Madrid: Cátedra. (pp.196-201)

negocio con ellas. Es tan usual encontrar copias de Van Dyck copiando a Van Dyck que son muchos los cuadros clonados como el *San Jerónimo con un ángel*, *Sileno ebrio* o *La curación del paralítico*, él llevó un paso más allá el acto de copiar pues viviendo en una época en la que la demanda de cuadros mantenía un fructífero negocio de pintores, consiguió que, a pesar de estar más valorado un original que una copia, introducir pequeños cambios que aupaban a una a la altura de la otra, consiguió imitaciones que transformaban a unas en originales.⁵⁸

También se copiaba dentro de nuestras fronteras, sólo a modo de ejemplo, además de los más famosos conocidos de Picasso o Dalí, también Goya copiaría, como muestra de respeto se puede leer en la nota autobiográfica que aparece en el catálogo del Museo del Prado en 1828, donde rendía homenaje a su maestro Luzán y Martínez “con quién aprendió los principios del dibujo, haciéndole copiar las estampas mejores que tenía”, pero no sólo quedaría en su etapa inicial la asimilación de la copia como herramienta de enseñanza, ya por su cuenta aprenderá además de los estudios que realizó a los cuadros de Velázquez en el Palacio Nuevo de Madrid y de su viaje a Roma:

“Empezó á pintar de su invención hasta que fué á Roma; no habiendo tenido mas maestro que sus observaciones en las cosas de los pintores y cuadros célebres de Roma y de España, que es de donde ha sacado mas provecho”.⁵⁹

⁵⁸ Vergara, A. (2012). *El joven Van Dyck*. Madrid: Museo Nacional del Prado. (pp. 59-61).

⁵⁹ Hija de d. Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S.M. (1828). *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte*. Madrid.



Francisco de Goya - *Las Meninas*, copia de Velázquez. XVIII.

Queda patente la imprescindible aportación que ofrece la copia si a un autor como Goya le resulta una actividad necesaria donde puede adquirir conocimientos indispensables.

Años después las academias que se acaban convirtiendo en las reputadas instituciones donde personas destacadas en las artes se reúnen para fomentar la bellas artes, animarían el copiar entre su alumnado con dos propósitos específicos: por un lado la copia desarrolla el ojo del alumno forzándolo a ver las composiciones de los maestros, y por otro le familiariza con los procedimientos técnicos de los mismos. Se considerará indispensable en el desarrollo de la imaginación, idea que puede resultar a priori difícil de entender pues si se copia de otro se tiende a considerar que cercena la capacidad creativa del sujeto, nada más lejos de la realidad, alimentar la habilidad con técnicas nuevas aprendidas con la práctica libera ideas que estaban escondidas tras la incapacidad hábil, así mismo imitar las composiciones de otros reestructura el modo de enfrentarse a una visión y encontrar soluciones compositivas adquiridas. Estos beneficios serán los que promulgarán las academias de bellas artes y las que dejarán grandes discípulos que realizarán inmensas obras.

Esa es la filosofía que promueve la Ecole De Beaux Arts durante el siglo XIX donde la copia es de vital importancia en el aprendizaje y es un hábito indispensable en la educación clásica de los pintores, unos de sus más reputados alumnos será Jean-Auguste-Dominique Ingres, el mismo que haría numerosas copias y que sería un ardiente defensor del Museo de Copias de Thiers en 1834. Tanto la defiende que Ingres supervisaría las mismas de Raymon Balze y Paul Balze, que también copiarían obra de Ingres, de las *Estancias* y la *Logia* de Rafael y consideraría que la copia era la demostración de que el artista había entendido al original, suyas son las palabras: “una buena copia es mejor que

un mal original”, “Id a los viejos maestros, hablad con ellos, siguen vivos y os responderán. Ellos son los instructores, yo sólo soy un ayudante en su escuela”.⁶⁰

La Academia tenía una actitud explícita frente al acto de copiar que describen una buena copia como el trabajo artístico por derecho propio donde, cogiendo un modelo original, necesita de habilidad para analizar el diseño, el color y la técnica del maestro, aptitudes que definen a un verdadero artista. Es la copia el fruto de un largo análisis tras una larga atención, que acaba acercando al copista al maestro.

Este amor que la Academia transmitía por la enseñanza a través de la copia encontró eco en varios pintores como Degas que disfrutaba estudiando a los maestros hasta acabar profundamente imbuido por los pintores florentinos del siglo XV, Fantin-Latour copiaba intensamente con la intención de mantener el buen camino, Sigalon trataba copia tras copia identificarse con Miguel Ángel, Baudry afirmaría que en las conversaciones silenciosas mantenidas cara a cara con Rafael éste le enseñó su estilo y gracia, Regnault escribió tras su paso por Madrid que le gustaría devorar a Velázquez completo, Carolus-Duran otro asiduo del sevillano comentaría que normalmente estaban (los copistas) acompañados de las apelaciones de la sombra de Velázquez.

Rotundamente comentaba Charles Robert Leslie a su amigo John Constable, que los artistas deberían copiar y estar rodeados de sus copias mejor que de sus trabajos, así, gradualmente se adquirirían principios que no podrían ser comunicados de otro modo, como las buenas maneras se adquieren al vivir en la mejor sociedad.

⁶⁰ Boime, A. (1986). *The Academy & french painting in the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University. (pp.42-127).

Para Desboutin las copias le eran tan importantes que transformó su villa italiana en un museo donde estaba rodeado de sus propias copias.

Pierre Prud'hon copió a Rafael, Tiziano y Rubens, algunos por su elegancia de dibujo, su refinamiento y naturalidad en la expresión, otros por el colorido y la armonía de la composición, en definitiva, para tratar de apresar algo de cada uno de ellos de acuerdo con su habilidad.

Colbert le escribió al director de la Academia en 1672 que mandara a los pintores copiar todo lo hermoso en Roma y que cuando acabaran, si fuera posible, que se los hiciera copiar de nuevo.

De este modo queda patente el afán de la Academia por transmitir el amor por la copia tanto como instrucción como por sí misma, animando a los alumnos a ser los mejores y a sobre pasar a los antecesores sobre los que se sustentan.

Dentro de los diversos pintores que acudieron los museos en el siglo XIX, muchos con una intención muy específica: copiar a los maestros, se hace hincapié en los que formarían el núcleo central del Impresionismo, una corriente pictórica que se fundamenta en la impresión que causaba el objeto de admiración en la pupila del artista, nada mejor para el aprendizaje que acudir a las salas tratando de que los maestros causen su efecto en el aprendiz.

Así se recuerda el paso de Degas en las salas donde en 1862 se encontraba copiando *La Infanta Margarita* atribuida a Velázquez, dibujándola directamente sobre la plancha de grabado, acto que sorprendió a otro joven que se encontraba por allí ya que para el segundo grabar sin dibujo previo era hartó complicado, este compañero resultaría ser

Manet y empezó de este modo una amistad que duró muchos años, donde ambos pondrían en común sus ideas pictóricas y resolverían convencionalismos artísticos. No sólo el acudir a salas a copiar ilustra al que copia, le favorece la posibilidad de encontrarse a sus pares y acompañarse mutuamente.

Las pinturas de Murillo, Zurbarán, Goya y Velázquez eran material deseado para el estudio en la Francia de la época por parte de los artistas, donde todos querían acercarse a ellas para aprender mientras las imitaban.⁶¹

Años después, en 1874, y no siendo tan joven, afirmaría Manet a un pintor novel con el que conversaba y que le manifestaba su preferencia italiana:

“¡España... es tan sencilla, tan grandiosa, tan dramática, con esas piedras como reseca y esos árboles verde oscuro! Venecia, en el fondo, no es más que decorado [...] Pero, ya veis, siempre vuelvo a Velázquez y a Goya”⁶²

Convencimiento que puede verse en su lienzo *Olympia*, una obra profundamente influida por *La maja desnuda* de Goya, otro pintor profusamente copiado también por Delacroix, fruto de su paso por el Museo del Prado en 1865, donde copiaría varias obras de los expuestos.

Una huella profunda le quedaría de Velázquez, tanta que con el escándalo que produjo *Olympia* con su desnudo corrió a Madrid a “pedir consejo al maestro Velázquez”⁶³, tras este encuentro escribiría a su amigo Henri Fantin-Latour que “por sí solo merece el

⁶¹ Kendall, R. (2014). *Degas y el arte español*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. (pp. 126-129).

⁶² Vollard, A. (2005). *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Paris: Albin Michel.

⁶³ Mühle-Maurer, G. (2003). *En torno al viaje de Manet a Madrid*. En *Manet en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado. (pp. 65-83).

viaje”, a Baudelaire que es “el pintor más grande que haya existido nunca” o a Zacharie Astruc que “he encontrado en él la realización de mi ideal de pintura”.

Otro pintor de su época también se embarcaría para copiar a los maestros expuestos en las pinacotecas, sería Renoir, que traspasaría las puertas en 1862 con la autorización para copiar, actividad que le traería a España treinta años después, en 1892, con la intención de copiar en el Prado siendo ya famoso:

“La *Familia Real* de Goya, que por sí sola merece la pena hacer el viaje a Madrid. Cuando uno está delante, únicamente observa que el rey tiene pinta de un vendedor de cerdos, y que la reina parece escapada de una tasca, ¡por no decir algo peor! ¡Los diamantes con que está cubierta! ¡Nadie ha reproducido los diamantes como Goya! ¡Y los pequeños zapatos de raso que hacía!”⁶⁴

Admiraría en su viaje al Prado también a Tiziano y Poussin⁶⁵ y no dejaría de pasear entre los Grecos o los Murillos, valorando a unos u otros de acuerdo con su gusto y necesidad de aprender de unos más que de otros.

Fantin-Latour copiará a Tiziano tan identificado con él que ganará más vendiendo esas copias que sus obras propias.

Salvador Dalí pintará una y otra vez a Veerme y Millet.

Francis Bacon reinterpreta la sensación de *Edipo y la Esfinge* de Ingres.

Delacroix estudiará a Veronés, Tiziano, Rubens o Gianbellino y le imprimirá una pincelada más enérgica que le será muy propia.⁶⁶

⁶⁴ Vollard, A. (2008). *Escuchando a Cézanne, Degas y Renoir*. Paris: Editorial Ariel.

⁶⁵ Distel, A. (2014). *Pierre-Auguste Renoir: ¿un viaje a España?*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. (pp. 191-209).

No sólo los franceses tendrían la necesidad de copiar a los clásicos, en las mismas fechas, el círculo de pintores españoles se acercaría a las instituciones pictóricas a ampliar sus conocimientos en técnicas y en composición basándose en las obras expuestas de los grandes maestros.

Mariano Fortuny y Marsal acudiría con frecuencia al Prado donde realizaría numerosos estudios en óleo y acuarela de obras tales como *Viejo desnudo al sol*, obra dependiente del *San Andrés* de Ribera (figura 4), autor con el que se quedaría fascinado; *La Trinidad*, *Jerónimo de Cevallos* y *El caballero de la mano en el pecho* de El Greco; el *Autorretrato* de Bayeu; *Maria Luisa y sus hijos*, *Retrato de Julia Valence*, *Retrato de Bayeu* o el de *Lola Jiménez* de Goya; pero no faltarían también Rafael, Tintoretto, Tiziano, Rubens, Bassano o Durero entre los copiados.⁶⁷

Le fascinaría Tiepolo y Van Dyck, del que copiaría *Autorretrato con sir Edymion Porter*. Y por supuesto Velázquez, un paso obligado para todos y admirado por no menos, del cual realizó varias copias como *Esopo* y *Menipo* (Figura 3), ésta última la conservaría en su estudio como referencia tanto como admiración de la impronta de Velázquez en su obra como a su capacidad como copista.⁶⁸

La práctica de copista la mantendría tanto en el inicio de su etapa de pintor como a lo largo de toda su vida, tanto por aprendizaje como por gusto.⁶⁹

⁶⁶ Gallego, J. (1993). *El Louvre*. 2014, de ABC Sitio web:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1993/07/23/027.html>

⁶⁷ Madrazo, F. (1867). *Agenda de bolsillo*.

⁶⁸ Barón, J. (2014). *El virtuosismo en la pintura española del siglo XIX*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. (pp. 248-251).

⁶⁹ González López, C. (1989). *Mariano Fortuny Marsal. Biografía*. T. I. Barcelona: Diccionari Rafols.

Raimundo de Madrazo, siguiendo la estela de su amigo de Fortuny, realizó numerosas copias de El Greco como *El caballero anciano* (Figura 7) o *La Sagrada Familia* (Figura 8). Fruto de esta capacidad le acabaría haciendo famoso como un copista profesional donde estaría reputado más por la obra copiada que propia.



Raimundo de Madrazo en su estudio con copia de *El Expolio* de El Greco. 1875.

Serán numerosos los autores principales del siglo los que irán en masa y en varias ocasiones a copiar, en 1884 Darío Regollos copiará un retrato de caballero de El Greco, mismo año en el que Moreno Carbonero hará lo mismo que su compañero, dos años después será Ricardo de Madrazo el que se ponga a prueba frente al *Príncipe Baltasar Carlos y Felipe IV* de Velázquez.

También Zuloaga pasará por el Museo en 1887 y estudiará a los grandes: Goya, Valázquez, Ribera, El Greco y Velázquez,⁷⁰ y copiará *La oración de la tarde* de Urgell y *La Asunción* de Cerezo.

Eugenio Lucas pintaba junto a su adorado Goya *La feria*.

Pero no sólo pintores profesionales pasarían por sus salas, en 1889 el príncipe don Felipe de Borbón saca copias de *Ceres y Pomona*, *Conde Duque de Olivares*, *Esopo*, del *Baile*, *Danza de lugareños*, *Venus y Adonis* y la *Maja con sombrilla*.

Ese mismo año Francisco Pradillo copia una cabeza de El Greco y estudia a Velázquez.

Palmaroli, que también llegaría a ser director del museo, copiará *Carlos V a caballo* de Tiziano.

Valentín Zubiaurre hará lo propio frente a Rubens con su *Jardín del amor*.

También Sorolla, otro de los pintores aclamados por el público y la crítica, pasaría por el Museo para avanzar en sus conocimientos artísticos, donde aprovecharía su oportunidad para emular las obras de Eduardo Rosales, no dejaría de admirarse con Velázquez al que le copia obras como *La reina Mariana de Austria* y además de recrearse en el resto de maestros de las salas. Tal fue su gusto que serían varias las ocasiones, entre 1881 y 1884, en las que acudiría al Prado para copiar antes de marchar a Roma.⁷¹

Incluso el que acabaría siendo uno de los más alejados de la línea clásica de la pintura en sus obras, Pablo Ruíz Picasso, acudió al Prado para copiar con interés en aprender de lo

⁷⁰ Pérez Rojas, F. J. (2014). *Sorolla-Zuloaga. Impresión y expresión de la pintura de fin de siglo en España*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. (p. 337).

⁷¹ Díez, J. L. y Barón, J. (2009). *Joaquín Sorolla: 1863-1923. Edición a cargo de José Luis Díez y Javier Barón*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

que los maestros colgados de sus paredes que le serían tanto de acicate como de sustento para el desarrollo de su pintura posterior, y así afirmaba refiriéndose a ellos:

“Al fin y al cabo todos estos artistas me pertenecen”.⁷²

Traspasaría las puertas de la pinacoteca con catorce años acompañado de su padre e incluso en esa pequeña visita dejaría dos bocetos de *Francisco Lezcano*, “*El niño de Vallecas*” y *El bufón Calabacillas* que se encuentran en el Museo Picasso de Barcelona.

Tiempo después copiaría por encargo de un convento barcelonés dos obras de Murillo, autor con el que no comulgaba en estilo y que le llevaría a realizar el trabajo pero transformaría la pintura de *San Idelfonso recibiendo la casulla de manos de la Virgen en Aparición de la medalla milagrosa*, sin embargo, a pesar de la continua contradicción que tendría con la rigidez de la pintura clásica no dejaría de asombrarse con ella, y le escribe a su amigo Joaquim Bas en 1897 refiriéndose al Museo del Prado:

“El museo de pinturas es hermoso: Velázquez, de primer; Murillo no me convence en todos sus cuadros; Tiziano tiene una Dolorosa muy buena; Vandik unos retratos y un Prendimiento de Jesús, de órdago; Rubens tiene un cuadro (La serpiente de fuego) que es un prodigio; Teniers unos cuadros pequeños muy buenos, de borrachos; ahora no recuerdo más”⁷³.

Sobre su estancia en el Prado apuntará Francisco Bernareggi, pintor que le acompaña:

“Pasábamos nuestras jornadas de ocho horas estudiando y copiando en el Prado, [...] ¡Qué discusiones teníamos con los copistas de Murillo!”⁷⁴

⁷² Richardson, J. (1991). *A Life of Picasso*. London: Jonathan Calpe. (p. 57).

⁷³ Palau i Fabre, J. (1980). *Picasso vivo, 1881-1907*. Barcelona: Polígrafa.

⁷⁴ Pró, D. (1949). *Conversaciones con Bernareggi, vida, obra y enseñanzas del pintor*. Tucumán.

Bernareggi, argentino de origen, vendría a Madrid acuciado por Garner y recomendado por él para copiar a los grandes:

“Recuerdo que en el Museo del Prado, porque con Picasso copiábamos retratos del Greco, la gente nos llamaba modernistas.”⁷⁵

Pero no sólo se quedaría Picasso en Velázquez (Figura 5) o Murillo, quedaría profundamente impresionado por Goya y de él copiaría obras pertenecientes a *La Tauromaquia* como *Toro corneando a un torero*, temática que será muy importante en Picasso a lo largo de su carrera, o *Los Caprichos* donde copia *Bien tirada*.⁷⁶

Todas estas obras formarán la base sobre la que desarrollará su futura evolución pictórica, irónicamente copió a los clásicos para alejarse de su concepción rígida y formal, demostrando así que el aprendizaje en la copia puede ir más allá de lo exactamente visible, que el bagaje que se deposita en el imaginario del artista le facilita incluso salirse de él.

Otro ejemplo de cómo este modo de aprender no encajona el modo en el que luego se puede derivar la pintura está en Juan de Echevarría, representante español del fauvismo, tan alejado del uso del color enseñado por los venecianos pero guiado por estos cuando el autor estuvo copiando en el Prado.⁷⁷

En 1920 aún sin convertirse en pintor profesional Miguel Primo de Ribera copiará *San Pablo* de Ribera y *Retrato del Príncipe* de Nattier.

⁷⁵ Ghirardo, A. (1925). *Pintores argentinos. Francisco Bernareggi*. 2014, de Blanco y Negro Sitio web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1925/02/15/038.html>

⁷⁶ Herrera, J. (1994). *El Joven Picasso en el Museo del Prado*. Boletín del Museo del Prado. T. XV. Madrid: Museo Nacional del Prado. (pp. 59-70).

⁷⁷ Obregón, A. (1978). *Retratos de intelectuales*. 2014, de ABC Sitio web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/12/02/003.html>

José de Lapayese del Río se pondrá frente a Rafael, Ribera o Velázquez, y Fernando Álvarez de Sotomayor llegará a hará lo mismo pero su objetivo será la escultura.

Ramón Gaya se enfrentará a Ribera con su *La escalera de Jacob*, la *Infanta Margarita* de Velázquez, *El niño Dios pastor* de Murillo o *La nevada* de Goya.

Tal nivel se alcanzaría en el aprendizaje de los maestros como Velázquez o Goya que incluso se da el caso de copistas que confunden a los expertos, pues han apresado tan para sí las enseñanzas que llegan a comprender el espíritu mismo en la obra que copian, en 1990 se anuncia por parte del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires el hallazgo de un cuadro de Goya, se elucubra sobre la doble firma hasta que no hay más remedio que afirmar que es una copia de Eugenio Lucas Velázquez, ese copista hábil y conocedor de la obra de Goya como suya propia, de nuevo es la enseñanza que emana de la copia de los originales la que instruye hasta niveles que identifican al alumno con el maestro callado.⁷⁸

⁷⁸ Corral, P. (1990). *El cuadro de Goya hallado en Argentina puede ser obra del mejor de sus copistas*. 2015, de ABC Sitio web:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/09/26/053.html>



Copistas en el Museo del Prado. Siglo XIX.

1.1.6. La copia en la actualidad.

A día de hoy el reducto en el que se puede encontrar la actividad de copiar como actividad lectiva y de aprendizaje queda reducida a la oportunidad, elegida en modo personal o recomendada pero no exigida, que ofrecen algunos centros artísticos para fomentar el conocimiento entre los interesados, pueden encontrarse entre estas instituciones algunos tan importantes como el Museo del Prado o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, si bien es cierto que aunque algunos centros expositivos no recogen en su normativa los requisitos y normativa del acto, sí puede solicitarse a modo personal el permiso para que se les facilite la posibilidad de copiar los cuadros expuestos, también se ha de apuntar que la mayoría de las salas que aceptan este tipo de actividad suele ser de ámbito público, pocas salas de gestión privada acceden a lo mismo.

Ya dentro de la diferenciación de los fines de la copia a día de hoy se podrán hallar, dentro del interés educativo, algunos en los que se ha entrado a analizar más exhaustivamente como:

- 1.: La copia como aprendizaje para pintores reglados
- 2.: La copia como aprendizaje para autodidactas
- 3.: La copia como aprendizaje para no pintores
- 4.: La copia como fin
- 5.: La copia como elemento testimonial

Y no se debe olvidar que la copia puede ser también tenida en cuenta como falsificación con intereses delictivos, pero que se aleja de los fines honorables con lo que no se ahondará en ello por estar totalmente alejado de cualquier atisbo de reconocimiento y respeto, siendo además este fin el que más mancilla la idea de copia.

Hoy resulta sorprendente ir por las salas de un museo y encontrarse a personas abstraídas en su trabajo como copista, sin embargo no hace tanto era una actividad habitual, normalizada, donde en 1915 se publica que se han realizado seiscientos sesenta y nueve, o dónde sólo en 1941 se hicieron trescientas noventa y siete copias y sin ser un año record en número de obras copiadas, no es raro encontrar artículos y reportajes en los periódicos de hace menos de ochenta años, por ejemplo se declara en un especial del ABC de 1942:

“en cualquier parte de nuestro famoso Museo (del Prado), se levantan los caballetes y se mueven las paletas y los pinceles de los copistas” [...] “El copista, seducido por la personalidad ajena, renuncia a la suya. Frente a la obra maestra él se convierte en un

propagandista anónimo del genio y sacrifica su afán de originalidad en el trabajo humilde y paciente de copiar lo que ama.”⁷⁹

EL MUSEO DEL PRADO

Los visitantes, las copias y los fondos

Durante el año 1914 han visitado el Museo del Prado 122.520 personas, 13.926 pagando y gratis 108.594.

Las copias de obras ejecutadas durante el año ascienden á 689, distribuidas en la forma siguiente:

De Velázquez se han hecho 190 copias; de Murillo, 113; de Goya, 104; de Tiziano, 55; de Ribera, 38; de El Greco, 33; de Rubens, 27; de Van Dyck, 17; de Tintoretto, 14; de López-Vicente, 7; de Menéndez, siete; de Veronés, siete; de Rafael, seis; de Fortuny, cinco; de Juanes (J. De) y Vos (P. De), cuatro; de Corregio, Madrazo (Ricardo), Memling, Ponsin, Pantoja, Van Artois, dos.

Benito Angelico, Bellotti, Brueghel (El Viejo), Cristus (P.), Durero, van Eyck, Furino, Holbein, Iloriente, Mazo, Nattiers, Pordenone, Piombo, Rembrandt, Rico (Martín), Sarto, Snyder, Vinci, Villavicencio, Watteau y van der Weyden, una sola copia.

Las obras de las cuales se han hecho mayor número de copias son:

«Menipo», de Velázquez, 16; la «Concepción», de Murillo, 16; la «Maja desnuda», de Goya, 11; la «Maja vestida», 9.

Se han vendido en 1914 737 catálogos; los ingresos ascienden á 68.314'25 pesetas y los gastos á 66.476'93, y hay en la caja del Museo 24.315'65 pesetas.

Así se dice en la Memoria que ha presentado la Junta de Patronato de dicho Museo.

Periódico El Liberal. 24 de Febero de 1915

Los copistas que pueblan en estos días las salas de mismo Prado que se menciona en el artículo son escasos, apenas se realizaron unas noventa reproducciones en 2013 y bajando a cincuenta y ocho copias en el 2014, cifras fruto del poco impulso que se le da desde las instituciones al acto de copiar para aprender. Pero también se ha de apuntar que a pesar de esta pérdida de interés en la actividad desde otras latitudes se sigue fomentando

⁷⁹ Romano, J. (1942). *Los copistas del prado y el secreto pictórico de los grandes maestros*. 2013, de ABC
Sitio web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1942/04/09/011.html>

activamente: las becas Ford que cada año se dan en Inglaterra facilitan que cuatro de sus mejores estudiantes de ese año acudan a copiar a las salas de la pinacoteca madrileña, así mismo academias como la Angel Academy of Art de Florencia anima a sus alumnos a practicar en otras salas, existen universidades que ofertan estudios de posgrado en los que el objetivo es estudiar e investigar las obras plásticas mediante la copia de los clásicos como la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, cómo afirmaba Jeffrey Camp: “Copiar una obra hecha por un gran maestro es aprender por todo lo alto”⁸⁰.

Así puede entenderse que a pesar de que a día de hoy el copiar de los maestros no se fomenta, sin embargo sí existen reductos en los que se sigue apostando por esta herramienta como necesaria para el buen aprendizaje de sus alumnos, y por supuesto, siempre hay artistas que acuden a las salas de los museos porque sienten que es el método para intentar acercarse, poco a poco y con práctica, a la excelencia.

1.1.7. La copia como elemento testimonial.

Se ha de mencionar una finalidad muy peculiar de la copia, ésta es la función de descubrimiento y de elemento testimonial que puede aplicar en algunas situaciones en las que aparecen una serie de circunstancias especiales: la pérdida total de un original y un original en un estado muy calamitoso.

La copia en estos supuestos ayuda a visualizar una obra de la que sólo quedan escritos o estudios pasados que la describan, facilitando de esta manera una aproximación al

⁸⁰ Chávez Silva, E. (1995). *Copiar para aprender, aprender para copiar*. En *De la creación a la copia*. México: Museo Nacional de San Carlos. (p. 47).

original a pesar de no serlo, y también ayuda a restaurar obras en las que el estado de conservación de la misma ha llegado a perder parte del soporte, con lo que la facilidad para reintegrar lo desaparecido ayuda a los expertos que toman como guía una copia del mismo como ejemplo de lo que en ese lugar debería aparecer. La copia será un elemento de trabajo que modifica la percepción inicial que pudiera haberse supuesto pues es la herramienta más precisa para estos menesteres pues toma su concepción de la misma obra que se está tratando de reconstruir.

En otros supuestos, esta copia ha trastocado el entendimiento de obras que se entendían originales pues ha propuesto otro punto comparativo que afecta al resultado valorativo de la existente: en el Monasterio de Oña se encontró una copia de *San Juanito en el desierto*⁸¹, obra original de Rafael y dada por perdida, y que tras su limpieza hizo cambiar la idea de que la obra que estaba en la Galería de los Uffizi era el original ya que se pudo apreciar que la italiana era de calidad menor que la encontrada en España, así entre unas copias y otras puede proyectarse cómo habría sido la pintura a la que emula y recalibrar el valor de aquellas que existen.⁸²

Otra de las numerosas obras que se han perdido o destruido a lo largo de la historia es *Venus vestida ante el espejo que sostiene Cupido* de Tiziano y que se conoce gracias a la copia que realizó Rubens de la misma⁸³, al igual que *El martirio de San Pedro* que desapareció en un incendio en 1865 pero sobre la que afortunadamente

⁸¹ Sierra, L. (1959). *Un San Juanito en el desierto de taller de Rafael, inédito en Oña*. Archivo Español de Arte XXXII. (pp. 247-251).

⁸² De la P., J. (1959). *Una copia de Rafael y los copistas de hoy*. 2016, de Blanco y negro Sitio web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1959/11/21/039.html>

⁸³ Wetthey, H. (1969-1975). *The paintings of Titian*, vol. III. London : Phaidon. (p.243).

sobrevivió una copia que, aunque no está a la misma altura en cuanto a la excelencia que la perdida, permite que la obra no desaparezca para siempre⁸⁴.

Como se ha mencionado, en numerosas ocasiones se ha utilizado una copia para ayudar a los especialistas en su tarea de volver a dar vida a una obra deteriorada, donde no quedan apenas nada sobre lo que trabajar siempre se puede tomar como referencia una copia para extrapolar los datos que faltan gracias a su copia, como sucedió con *El jardín de las delicias* de El Bosco, donde a la hora de restaurar las pérdidas de material sólo pudo completarse al tener como referencia las copias que de la tabla se hicieron, donde la copia que existía en la Casa de Campo, y sobre las que hace referencia Ponz, fue de gran ayuda para los restauradores⁸⁵. O con la obra de Goya del retrato de *Godoy. Protector de la institución* donde las copias que realizó Esteve dieron la oportunidad de restaurar adecuadamente el original que quedó muy deteriorado durante las revueltas de la época.⁸⁶

También se puede llegar a apreciar todo aquello que se ha ido perdiendo de las obras originales, como por ejemplo los frescos, debido a las malas conservaciones o al menos por el efecto del tiempo en su conservación, como ocurrió en la copia de Giampietrino, alumno de Da Vinci, y donde la copia realizada en la época permite ver en

⁸⁴ Schwartz, H. (1996). *The culture of the copy: Striking likenesses, unreasonable facsimiles*. Nueva York: Zone Books. (p. 252).

⁸⁵ Museo Nacional del Prado. (2000). *El jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudio técnico y restauración*. Madrid: Museo Nacional del Prado: Fundación Winterthur. (p. 30).

⁸⁶ Morales, M. (2013). *Goya, Godoy y el retrato perdido*. 2016, de El País Sitio web: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/11/actualidad/1365682852_493477.html

toda su majestuosidad la obra original a través de las manos de uno de los discípulos del maestro⁸⁷.

Esta funcionalidad de la copia, a pesar de ser muy puntual pues depende de unas situaciones muy precisas, también es importante mencionarla pues muchas de las pinturas que se perdieron en todo o en parte han vuelto a dejarse ver gracias a la información que las copias nos legaron, un testimonio que se agradece pues sin él grandes obras estarían perdidas para siempre.

1.1.8. La copia como fin.

La sociedad actual favorece el pensamiento individual, la identidad inconfundible, las emociones diferenciales, lo que conlleva no sólo el análisis de cada autor sino también de los valores políticos y morales en los que se encuentra inmerso para tener objetividad en su producción.⁸⁸ Es tal la necesidad de autenticidad que la actitud de recoger instrucción de otros por procedimientos tan obvios como copiar su trabajo, a modo de enseñanza distante en el tiempo, puede ser mal visto y reprochado.

Pero la identidad, como bien comenta Dubar (1997. 2002) está integrada por múltiples dimensiones: individual y colectiva, subjetiva y objetiva, abarcando diferentes procesos de socialización que construyen individuos.⁸⁹ No se pueden tratar de aislar las impresiones y efectos de la obra de un artista sin tener en cuenta las referencias artísticas

⁸⁷ Europa Press. (2012). *La copia más fiable de "La última cena" de Da Vinci ya puede disfrutarse en España*. 2015, de 20 Minutos Sitio web: <http://www.20minutos.es/noticia/1310293/0/ultima-cena/da-vinci/copia/>

⁸⁸ Hargreaves, A. (1998). *Profesorado, cultura y postmodernidad*. Madrid: Ediciones Morata, S.L.

⁸⁹ Dubar, C. (2002). *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

previas que ha experimentado: ver obras de otros pintores en museos tiene la capacidad de romper el previsible desarrollo que hubiera tenido un pintor si no hubiera experimentado ese asalto visual de compañeros de oficio, a pesar del tiempo que pueda distanciarles entre las corrientes artísticas que ellos vivieron y las que el visitante experimenta.

Se ha de tener en cuenta un dato revelador, la denominación de “creador” aplicado a un artista no es un fenómeno tan antiguo, apenas se consagra en el siglo XIX, muy pocos años si tenemos en cuenta que las primeras representaciones artísticas conocidas, a día de hoy, pertenecientes a la cueva de Nerja se fechan en más de 42.000 años⁹⁰, lo que deja en una minúscula gota en la línea temporal la definición de artista creador, una pequeña molécula que a día de hoy define la esencia de los trabajos realizados por los artistas contemporáneos.

Si volvemos de nuevo la vista atrás, teóricamente se articula en la Grecia clásica la idea de creación basada en los conceptos platónicos, más centrados en el arte de la poesía, pero que razonarán la idea de “inspiración” o “entusiasmo” del artista.

Resultando de este modo una idea totalmente antónima a la definición del héroe emprendedor y necesariamente creativo que nos bombardea diariamente en todos los aspectos de la sociedad.⁹¹

Pudiera ser que la obsesión por crear obedezca al afán de perpetuidad, a la inmortalidad unamuniana de persistencia gracias a la creación mundana pero eterna de obras

⁹⁰ Agencia EFE. (2012). ABC.es. Málaga. Sitio web: <http://www.abc.es/20120207/cultura-arte/abci-primer-obra-arte-humanidad-201202071253.html>

⁹¹ Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación*. Madrid: Akal.

inseparables de su creador, si la obra persiste por ende el autor también, tocando apenas la inmortalidad ficticia humana en la inmortalidad de la creación, un erostratismo⁹² notorio a través de sus creaciones artísticas.

También Picasso comulga con la idea de persistencia, autor que afirmaba en los últimos días de su vida que no podía morir, puesto que su obra quedaría más allá de la desaparición de su persona, viva a través de los siglos, plasmada en sus lienzos. Picasso, por tanto, es otro ejemplo de prolífico creador obsesionado con transgredir con lo ya expuesto y seguir formando obras nuevas que no se igualaran con nada previo, lo que resulta paradójico en un autor, que sobre todo en los últimos años de su vida reelaboró y versiones numerosas veces pinturas de Velazquez, de Manet y de Poussin, lo que indica, después de todo que esta obsesión con la creación original, ex nihilo es una búsqueda fútil puesto que cualquier obra nueva está indisolublemente adscrita a alguna o algunas representaciones previas.

Como decía Bernardo de Chartres ya en el siglo XII en palabras de su discípulo Juan de Salisbury: “Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur et extollimur magnitudine

⁹² De *Heróstrato*, ciudadano efesio que, en el año 356 a. C., incendió el templo de Ártemis en Éfeso por afán de notoriedad, e *-ismo*.

Manía que lleva a cometer actos delictivos para conseguir renombre.” (Real Academia Española, 2001: 947).

gigantea”⁹³ reafirmando que cualquier obra realizada por el hombre tiene menos de creado que de inspirado, guiado, instruido o copiado.

Más teóricos reafirman esta idea, la presunción de que se ha de empezar por obras concretas ya existentes y lograr sintetizar de ellas “unos principios, unas reglas que nos ayudarán a penetrar [...] en una creación que necesariamente siempre posee, en mayor o menor grado, el carácter de sistema” (Francastel, 1980: 18-19).

Jorge Taverna Irigoyen (2013) por su parte, distingue entre la copia pasiva y la activa, donde la primera busca el respeto escrupuloso al original y su gran reto es la demostración de la habilidad para copiar, o al menos tratar de llegar hasta ella, mientras que la segunda, en cambio, se define como la copia que además tiene la carga emotiva del ejemplo y pretende una asimilación de lo que ve, no sólo físicamente sino indagando en la psicología del maestro para poder entender la obra, unos nuevos ojos a un mismo asunto.

Como aseguraba Alberto Giacometti, el gran traductor artístico del desasosiego de la sociedad occidental tras la Segunda Guerra Mundial: “Copiar es un medio para ver mejor. Hoy, cuando voy al Louvre, todas las representaciones del mundo exterior me parecen parciales, falsas, amputadas”⁹⁴

⁹³ Salisbury, J. (1159). *Metalogicon*. (III, 4):

“Decía Bernardo de Chartres que somos como enanos a los hombros de gigantes. Podemos ver más, y más lejos que ellos, no porque la agudeza de nuestra vista ni por la altura de nuestro cuerpo, sino porque somos levantados por su gran altura.”

⁹⁴ Redacción El Litoral. (2013). El pintor de su tiempo. 2015, de El Litoral.com Sitio web: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2013/12/11/escenariosysociedad/SOCI-06.html>



El pintor Carlos Aliseris visita la sala El Greco. 1943

Pero como toda disciplina siempre aparecen pequeños movimientos, más anecdóticos que institucionalizados, que resaltan cada número indeterminado de años la importancia de la copia. Así el Museo de Arte de Karlsruhe forzó al público a plantearse la pregunta de cuánto valor tiene una copia, cual es su importancia en el arte. Argumenta la exposición partiendo de un hecho indiscutible: los grandes artistas copiaron, artistas tan diversos como Durero, Cranach, Brueghel, Degas, Van Gogh, Matisse, Picasso y un largo etcétera⁹⁵.

⁹⁵ Kürten, J. (2012). El arte de la copia, de DW.com. Sitio web: <http://www.dw.com/es/el-arte-de-la-copia/a-15907594>

La exposición desató una airada polémica pues la certeza de que indiscutibles genios eligieran en distintos momentos de su vida copiar choca frontalmente, como estamos comentando con la idea del creador, del creador desde la nada, dejando que la visión actual enturbie las miradas pasadas. Desde este punto de vista, cuesta entender que la copia no es invariablemente un intento de falsificación, sino un homenaje, un aprendizaje o cómo poco un divertimento. “Por ejemplo, Van Gogh pintó su *Pietá* a causa de la fascinación que el cuadro homónimo de Delacroix le causaba”.⁹⁶

Los organizadores de la exposición en el Museo de Arte de Karlsruhe reiteran sus argumentos en diferenciar el concepto actual del pasado, que en la copia incide diferentes manifestaciones y utilidades, y, por último que en el concepto tradicional del arte era más importante saber recrear una obra existente que una nueva, y es esta idea la que se enfrenta con la percepción de hoy en día en la que la copia vale nada, sin tener en cuenta su método de reproducción, igualando una copia digital a una manual, al esfuerzo de tratar de comprender al autor mientras se recrean las técnicas originales que a la proyección por medios industriales.

Se ha de apreciar el esfuerzo del copista y no equipararlo al de la reproducción en serie, donde apretando un botón se consigue resultados parejos, se ha de tener la capacidad de poner cada cosa en su lugar y entender el verdadero valor y respeto que un artista pone en su obra.

En las diferentes aplicaciones que se le pueden atribuir a la copia se ha estudiado anteriormente las que se encuentran en su propia naturaleza lectiva, sin embargo no sólo

⁹⁶ Kürten, J. (2012). El arte de la copia, de DW.com. Sitio web: <http://www.dw.com/es/el-arte-de-la-copia/a-15907594>

queda reducida su función a una herramienta de enseñanza puesto que a lo largo de los siglos se ha utilizado para cumplir necesidades que justifican el fin en sí misma como proceso finalizado.

Con este fin, cuenta Palomino en su obra, al respecto de la estancia de Rubens en la corte española:

“Durante su residencia en Madrid el año de 1628, Felipe IV le mandó hacer las copias de las mejores pinturas de Ticiano, y entre ellas el robo de Europa y los Baños de Diana, con la idea de regalar los originales al príncipe de Gales, que estaba entonces en Madrid”.⁹⁷

Una de esas obras, la copia de *El rapto de Europa* realizada por Rubens será el telón de fondo de *Las Hilanderas* de Velázquez, será la copia de una copia dispuesta con afán moral en la historia que cuenta el sevillano.⁹⁸

Tan valoración tenía Felipe IV por la obra de Rubens que tras la muerte de éste se hizo con las copias que este había realizado de las pinturas de Tiziano⁹⁹, las mismas de las que el rey poseía los originales, así comprará entre otras la copia de Adán y Eva (Figura 2)¹⁰⁰.

Mismo respeto que le tendrá Velázquez que se hará con la copia de Rubens del retrato de *Landgrave Felipe de Hesse*¹⁰¹, y que además será enviado a Italia a copiar a los maestros por orden del rey, como atestigua el relato de Baltasar Barroso de Rivera, Marqués de Malpica y Mayordomo del Rey:

⁹⁷ Palomino, A. (1947). *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*. T. III. Madrid: Ed. Aguilar.

⁹⁸ Angulo Iñiguez, D. (1947). *Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla.

⁹⁹ Müller, J. (1989). *Rubens: The Artist as a Collector*. Princeton: Princeton University Press.

¹⁰⁰ Díaz Padrón, M. (1975). *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca del siglo XVII*. Madrid: Museo Nacional del Prado. (p. 284).

¹⁰¹ Gallego y Burín, A. (1960). *Varia velazqueña; Velázquez. Homenaje en el tercer centenario de su muerte, 1660-1960*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional.

“a ido muchas veçes a Italia por orden de Su Magestad y con su real hacienda a traer orixinales y estautarios y a copiar de su mano las que hallase de los pintores grandes que a tenido Italia”¹⁰²

El abuelo de este rey también sería un monarca asiduo a contratar pintores para copiar obras, ya fueran por que no podía adquirir de otro modo o para agasajar a sus invitados ilustres. En el caso de Felipe II, su pintor preferido para estos menesteres sería Michiel Coxcie, artista belga nombrado pintor de corte por el rey español y que le realizaría numerosos encargos como *El descendimiento de la cruz* de Van der Weyden o el *Retablo de la Adoración del Cordero Místico* de Van Eyck¹⁰³, éste políptico tras tratar de comprarlo infructuosamente.

Pero se dan ocasiones en las que las copias son más valoradas que los originales de esos mismos autores, valga como muestra la copia que realizó Velázquez de *La última cena de Cristo* de Tintoretto durante su primera estancia en Italia, esta copia de pequeño tamaño se tasó en cuarenta ducados, el doble de la tasación que se hizo por cada uno de los originales que Velázquez pintó en la Villa Medici.

La alta tasación, que la igualaba a obras de Teniers o Ribera demuestra de este modo que la copia fue más valorada tanto por quien la copió como por la obra copiada, incluso en mayor cuantía que otros originales del autor.¹⁰⁴

¹⁰² Aterido Fernández, A. (2000). *Corpus Velazqueño*. Vol. I. Madrid: Ministerio de Cultura. (p. 389).

¹⁰³ Ollero Butler, J. *Miguel Coxcie y su obra en España* en *Archivo Español de Arte*, vol. XLVIII, Madrid, 1975.

¹⁰⁴ Martínez Leiva, G. y Rodríguez Rebollo, A. (2011). *La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto*. *Archivo Español de Arte*, 84(336): 313-336 doi: 10.3989/aearte.2011.v84.i336.481

Pero no resultaba tan extraño en los siglos XVI y XVIII esta apreciación que tan chocante pueda parecer a ojos actuales, se valoraba en la misma medida la obra que se copiaba y se añadía a su estima la mano que realizaba la copia, así muchos reyes y nobles se hicieron con reproducciones de aquellas pinturas que les era imposible conseguir, ya fuera por coste económico, por la imposibilidad de lograr que se la vendieran debido a su importancia o porque decidían regalar una copia u original a un agasajado y quedarse con una de las dos para no perder la pintura totalmente, tampoco ha de olvidarse del encargo de copias de estampas religiosas devocionales que fueron muy reproducidas para llevar a los aldeanos copias de sus vírgenes preferidas, donde la copia se veneraba como original sin minusvalorar el poder de la imagen.

Felipe III, como sus predecesores y descendientes, pediría copiar a Eugenio Cajés: *Leda y el cisne* y *El rapto de Ganimedes* de Antonio Allegri da Correggio para donárselas al Emperador Rodolfo II¹⁰⁵ y ubicar las copias en el Alcázar.¹⁰⁶

De esta valoración de la copia por mano de los pintores comenta, en su *Viaje de España*, el historiador Antonio Ponz:

“El copiar a tan singulares artífices no lo han tenido a menos valer otros que lo han sido de gran reputación en la pintura, y en tal caso sus copias se han estimado y deben estimar en tanto o más que otras pinturas, bien que originales y de autores reconocidos. En España no faltan, como dije arriba, buenas copias de las más singulares obras de Rafael,

¹⁰⁵ Pérez Pastor, C. (1914). *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Española. Memorias de la Real Academia Española*. T. XI. Madrid. (p. 107).

¹⁰⁶ Martínez Leiva, G. y Rodríguez Rebollo, A. (2015). *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Miguel Ángel, Leonardo de Vinci, Corregio y eminentísimos hombres en el arte. ¡Ojalá que los que las poseen las procuren conservar y tener en mucha estimación.”¹⁰⁷

Se puede apreciar que la copia como fin en sí misma era muy respetada, tanto por muchos de los hombres ilustres además de por los mecenas, pues no deja de referenciarse el valor de ésta también por parte de Francesco Milizia:

“quien no pueda gozar los originales de estos grandes maestros, conténtese con las copias, que muchas veces debe preferir a los originales de otros”¹⁰⁸.

O Ceán Bermúdez al considerar mejor una buena copia que un original mediano¹⁰⁹.

Pero la llegada del Romanticismo apartó este concepto valorativo de la copia y pasó a considerarse un producto menor pues se entendía que no poseía valor creativo y ésta idea es la que llega hasta hoy en día, un concepto que arranca cualquier valor de la copia sea como sea, sin tener en cuenta bajo la mano de quien la ha realizado e independientemente de la maestría que posea.

Sin embargo siempre quedaron autores que respetaron, como sus antepasados, el valor que una buena copia tiene e incluso fomentaron la institucionalización de un Museo de Copias, como Ingres que propuso un museo de copias de las pinturas más celebres de cada época¹¹⁰, Adolphe Thiers que aún apreciando la originalidad de los pintores acabó dedicando sus esfuerzos a crear un museo de la copia en 1834¹¹¹ o la petición de copias

¹⁰⁷ Ponz, A. (1785). *Viaje de España*. T. I, Carta III. Madrid: ed. Aguilar. (p. 69).

¹⁰⁸ Milizia, F. (1827). *Arte de ver en las Bellas Artes del Diseño*. Madrid. Impr. Real.

¹⁰⁹ Ceán Bermúdez, J. A. (1791). *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibuxos y estampas originales de las copias*. Manuscrito. Madrid: Biblioteca Nacional.

¹¹⁰ Ingres, J.A.D. (2006). *Ecrits et propos sur l'art*. Paris: Editions Hermann

¹¹¹ Wallis, B. (2001). *El arte después de la modernidad*. Madrid: Ediciones Akal. (p. 25).

para el Museo de Toledo en Ohio para albergar una exposición de estudio de El Greco por parte de los estudiantes de arte del condado.¹¹²

Hoy en día los museos no están dedicados específicamente a albergar únicamente copias, pero sí que ha habido exposiciones temporales en las éstas son el foco de interés como la que se llevó a cabo en el Louvre en 1993, donde los pintores exponían sus copias de los grandes maestros, estos artistas que utilizaron la copia con fines didácticos y acabaron convirtiéndose en grandes artistas serán los que vean sus copias de Velázquez, El Greco y tantos otros colgadas y refrendadas por sus propias firmas, nombres como Cézanne, Picasso, Manet, Dalí, Warhol, Ingres, Delacroix, Gericault o Magritte.¹¹³ Unas copias que tomarán la importancia que tienen y que se refuerzan al ser el objetivo de exposiciones especializadas en ellas.

Una función más residual, pero peculiar, es la que se ha llevado a cabo en el último siglo, pues el desarrollo del cine trae a la vista los relatos de momentos históricos o la vida de artistas, y un buen modo de representar fielmente el arte del momento es tomar la obra de un copista para documentar estas muestras, así en 1977 filma *La Gioconda está triste* donde las numerosas obras emulando a Leonardo serán realizadas por un copista del Museo del Prado¹¹⁴, también Milos Forman rodará *Los fantasmas de Goya*, y en ella aparecen numerosas obras de Goya que serían realizadas por el copista Antonio Barón Calzado.

¹¹² Cifra. (1953). *Setenta copias de cuadros del greco para el Museo de reproducciones de Toledo, Ohio*. 2014, de ABC Sitio web:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1953/01/04/025.html>

¹¹³ S.C. (1993). *Los genios muestran sus copias de grandes artistas en el Louvre*. 2016, de ABC Sitio web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1993/04/07/049.html>

¹¹⁴ Trenas, P. (1976). *La Gioconda está triste*. 2015, de ABC Sitio web:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/10/10/152.html>

Esta función, de recreación de obras para fines de atrezzo es una función menor, pero la veracidad de las historias que se relatan le debe mucho a la fidelidad con que las copias son llevadas a cabo.

Pero no se debe olvidar una función usual de la copia, el negocio con la misma por parte de los pintores para poder mantenerse, así grandes pintores hicieron copias, sobre todo al inicio de su actividad para subsistir, ejemplo lo tenemos en Sorolla que en 1905 recibe el encargo de Rafael Errázuriz, un político chileno, que envía 300 pesetas por la copia de *La Reina Mariana* de Velázquez¹¹⁵, la infanta y el príncipe Baltasar Carlos tal y como relata en la carta que éste le envía al pintor:

“Hice mandar a su estudio la copia de la infanta para que ud. se sirva hacerla expedir junto con las demás. Pronto le mandaré dinero para pagar las dos que faltan de la reina y del infante Baltasar en traje de caza, así como para el marco del retrato.”¹¹⁶

No sería Sorolla el único pintor que se ganaría la vida, al menos al principio, con la venta de las copias que realizaba, su coetáneo Raimundo de Madrazo dedicó gran parte de su vida profesional a la factura de las mismas para coleccionistas, un pintor valorado por la calidad que imprimía en sus copias a acuarela y óleo¹¹⁷.

Las copias tienen un fin en sí mismas, son el resultado de satisfacer una serie de necesidades distintas a la enseñanza como se ha podido analizar, el valor que se les ha dado traspasa el considerarlas como un medio para poder valorarlas como un fin, donde se destinan recursos y tiempo porque se considera que son importantes y como tal se

¹¹⁵ *Carta de Rafael Errázuriz a Sorolla*. Museo Sorolla. CS/1732

¹¹⁶ *Carta de Errázuriz a Sorolla* el 26 de Abril de 1905. Museo Sorolla CS/1728

¹¹⁷ Barón, J. (2014). *El virtuosismo en la pintura española del siglo XIX*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. (pp. 249-253).

debería tenerlas en cuenta, algo más que un proceso desdeñable que sólo se gestiona para conseguir algo a través de él.

1.2. El Museo del Prado: centro didáctico de copistas

Se ha investigado profusamente distintos aspectos que se encuentran enlazados en el estudio en las dependencias del Museo Nacional del Prado: tanto a los protagonistas que tienen relación directa con la copia activa como son los copistas, como a los responsables de las escuelas pictóricas, por lo que no se puede obviar la importancia que la institución tuvo y tiene en el desarrollo de la enseñanza de todos los pintores que pasaron por sus puertas, así los apartados siguientes profundizan en su legado e historia.

1.2.1. El Museo del Prado.

En 1785, Carlos III, rey influenciado por el movimiento de la Ilustración, trató de trasladar esta corriente de pensamiento a la política interior de España utilizando su poder absoluto convencido de que toda obra de arte se puede convertir en un vehículo de comunicación, de símbolos e ideas ilustradas. Con ese pensamiento se construye y diseña por el arquitecto Juan de Villanueva el actual Museo del Prado, en origen como Gabinete de Ciencias Naturales, no obstante, la finalidad de esta construcción no estaría claro hasta que Fernando VII, su nieto, impulsado por su esposa, la reina María Isabel de Braganza, tomó la decisión de destinar este edificio a la creación de un Real Museo de Pinturas y Esculturas. El Real Museo, que pasaría pronto a denominarse Museo Nacional de Pintura

y Escultura (hasta 1920) y posteriormente Museo Nacional del Prado, que abrió por primera vez al público en Noviembre de 1819.

Mientras se concluían las obras de construcción del edificio del Museo de Ciencias Naturales, en 1811, se produjo la invasión francesa. Esta invasión es determinante para el futuro Museo del Prado, puesto que el rey José Bonaparte, gran renovador del urbanismo madrileño, promulgó mediante Real Decreto sus deseos de fundar un Museo de Pinturas.

Así en 1819 se abre oficialmente el Museo del Prado. Se le otorgan al edificio funciones de pinacoteca, y destaca una característica especial que lo diferenciaba de otros museos europeos, a excepción del Louvre en París, esta diferencia es su dedicación mayoritaria a la enseñanza de la historia de la pintura.

El día de la inauguración no hubo ceremonias oficiales y Fernando VII ni tan siquiera acudió al acto. Durante una semana pudo ser visitado a diario, de las dos de la mañana a las dos de la tarde, reduciéndose la apertura a los miércoles, a esas mismas horas. Los demás días, excepto los festivos, solo estaba abierto para copistas y estudiosos. De este modo, según la normativa de 1819, el Museo se cierra un día para ser limpiado, se abre otro al gran público y los cinco restantes se restringe el acceso tan sólo a artistas con afán de copiar y entendidos que quisieran estudiar el arte de los maestros expuestos.¹¹⁸

¹¹⁸ Beroqui, P. *Apuntes para la historia del Museo del Prado*. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año xxxviii, Madrid, 1930, pp. 33-48, 112-127, 189-203 y 252-266; año xxxix, 1931, pp. 20-34, 94-108, 190-204 y 261-274; año xl, 1932, pp. 7-21, 85-97 y 213-220.

Con el devenir de los años esa función pedagógica, de aprendizaje pasaría a ser esencial tal y como es recogida en los preceptos del propio Museo: “El Museo Nacional del Prado tiene por objetivo la consecución de los siguientes fines (Artículo 3 de la Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado): “Fomentar y garantizar el acceso a las mismas del público y facilitar su estudio a los investigadores. Impulsar el conocimiento y difusión de las obras y de la identidad del patrimonio histórico adscrito al Museo, favoreciendo el desarrollo de programas de educación y actividades de divulgación cultural.”

Este objetivo ha quedado actualmente desaprovechado y es por esta razón por la que la figura del copista, su aporte a la educación plástica y su valor como artista está muchas veces en entredicho por las corrientes ideológicas actuales, más prestas a la creación propia que al paso previo lectivo de la copia que suponía una conexión con la influencia de la tradición, ahora irremediabilmente perdida.

Estas razones llevan a pensar que la copia, sobre todo en pintura, está denostada y olvidada por todos, con la pérdida que supone ese aprendizaje minucioso y personal al que se enfrenta un copista cuando se dispone junto con la obra original, y la enseñanza que transmite al observador, que puede deleitarse con procesos en la realización de una obra y que disfruta de un acercamiento a un cuadro, en todos esos los aspectos que están ocultos para aquellos que no han practicado el arte de la pintura .

Varias veces se volverá sobre la cuestión sorprendente del cambio de paradigma en cuanto a la percepción general de la participación de una copia en el aprendizaje¹¹⁹, que contrasta fuertemente con la clara función que tenían de ella los instructores clásicos. Así, puede verse como Leonardo Da Vinci¹²⁰ afirma: “Primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas, y luego imitar las obras de mano de valientes maestros, parar vestirse de la buena manera”¹²¹

Si nos remontamos en el tiempo aún más la idea de imitación toca el modelo aristotélico de mimesis; es decir, la imitación de la naturaleza como fin esencial de la representación artística, la base del aprendizaje, tan natural al hombre que lo define como ser imitativo, derivando de ello que toda imitación conlleva un aprendizaje¹²². Desde un punto de vista no pagano, Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655 – 1726), pintor y tratadista atribuye al Creador, en base a la época en la que le tocó vivir, el derecho original de primero sobre el que todos los demás copian, negando al

¹¹⁹ Pacheco, F. (1564 – 1644) y Bassegoda i Hugas, Bonaventura. (1990). *Arte de la pintura / Francisco Pacheco; edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*. Madrid: Cátedra, p. 267.

¹²⁰ Según Calvo Serraller, *Teoría*, p. 403, recogiendo desde Leonardo Da Vinci, *The Literary Works of Leonardo Da Vinci*, no. 19, vol. I, ed. J. P. Richter, 1883, p. 18:

“Dell’errore di quelli che usano la pratica senza scientia. Quelli che s’inamoran di pratica senza scientia, son come’l nochiere che entra navilio senza timone o bussola, che mai a certeza dove si vada; sempre la pratica debbe esser edificata sopra la bona teorica della quale la prospettiva è guida e porta, e senza questa nulla si fa bene ne’ casi di pittura”.

¹²¹ Según Calvo Serraller, *Teoría*, p. 403, se trata de Leonardo Da Vinci, *The Literary Works*, no. 483, vol. I, ed. De J. P. Richter, 1883, p. 243:

“Il giovane deve prima imparare prospettiva, poi le misure d’ogni cosa, poi disegni di mano di bon maestro, per suefarsi a bone membra, poi di natura per confermarsi le ragioni delle cose imparate, poi vedere uno tempo l’opere di mano di diversi maestri, poi fari abito al mettere in pratica e operare l’arte”.

¹²² Aristóteles, *Poética, Metafísica, Ética a Eudemo, Ética a Nicómaco...*, Ed. Alianza.

mismo tiempo la originalidad de las obras puesto todo es copia de las primeras manifestaciones de Dios.¹²³

También Francesco Zuccaro (1607) define que: “Pintura es arte que con reglas y preceptos, sobre una superficie material, imita todo lo criado”¹²⁴. O proyectándonos en el tiempo a momentos más recientes, Diego Angulo Iñiguez, el reputado historiador de arte y director del Museo del Prado, en su libro *Velázquez: como compuso sus principales cuadros* (1947) nos recuerda que la inspiración, copia o variación de obras previas es inherente a la creación misma.¹²⁵

Las percepciones filosóficas, lectivas o definitorias que tiene el acto de copiar se pueden encontrar a lo largo de todos los tratados sobre pintura, prácticamente desde el inicio de la regularización de la enseñanza artística de la que existe documentación, asunto sobre el que se volverá en más ocasiones pues pone de manifiesto la importancia que tenía el acto de copiar como para ser definido tanto en forma como en modo. Sin embargo, encontraremos también detractores en el pasado aunque sean ejemplos más escasos.

La copia de los maestros antiguos, por tanto, como un acto indisoluble del aprendizaje del artista tal y como insistía Edgar Degas al final de su vida al ser preguntado sobre la

¹²³ Palomino, A. (1947). *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Ed. Aguilar, p. 556:

“Ninguno debe gloriarse de haber sacado a la luz alguna cosa (al parecer) nunca vista, porque además de que todas son especies depositadas por el Criador en la oficina de nuestro entendimiento, y a Él se le debe la gloria de todo lo que es bueno; por ventura se podrá hallar en otra parte; y si no adecuadamente en la composición del todo, al menos disipado en partes”.

¹²⁴ Zuccaro, F. (1607). *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, t. II, p. 24.

¹²⁵ Angulo Iñiguez, D. (1947). *Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla, p. 22.

recomendación que le haría a un principiante en el arte de la pintura: “Que copie a los maestros y los vuelva a copiar”¹²⁶

1.2.1.1. Documentación del siglo XIX y principios del XX.

El momento de máximo esplendor de la historia reciente de los copistas fue el siglo XIX, cuando se conjugan una serie de circunstancias para facilitar esta explosión de visitas a las salas de los museos, uno de ellos el Museo del Prado, serían estas por un lado el desarrollo de los medios de transporte, por otro las comunicaciones fluidas entre pintores que generaron un ambiente de impulso donde animaban a otros como ellos a acercarse a la experiencia de la copia en las salas de los museos, y por supuesto la persistencia en sus mentes de la productividad lectiva de una herramienta como la copia.

1.2.1.1.1. Reglamentos.

Resulta extraño encontrarse hoy en día reglamentos en museos de primer orden en el que la prioridad indiscutible sea para los estudiosos y copistas que acuden a sus salas, sin embargo no era esto lo que sucedía en los años finales del siglo XIX e incluso la primera veintena del siglo XX, cuando los reglamentos de una institución como el Prado permiten observar una legislación propia al respecto, donde al ser las primeras legislaciones oficiales de la institución se encuentran referidos todos los movimientos usuales que se daban día a día en la misma.

¹²⁶ Kendall, R. (2014). *Degas y el arte español*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, p. 125.

Aunque el museo abriera sus puertas en 1819 ya existían formalidades a cumplir como que podía ser visitado los miércoles, el resto de los demás días, excepto los festivos, solo estaba abierto para copistas y estudiosos. Así, según las normas de ese año de nacimiento, el Museo se cierra un día para ser acondicionado y limpiado, se abre otro día al público general y los cinco restantes se restringe el acceso tan sólo a artistas con afán de copiar y entendidos que quisieran estudiar el arte de los maestros expuestos.¹²⁷

Los reglamentos siguientes seguirán teniendo en cuenta la función lectiva donde incluso en el último reglamento se afirma: “El Museo Nacional del Prado tiene por objetivo la consecución de los siguientes fines (Artículo 3 de la Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado):

“Fomentar y garantizar el acceso a las mismas del público y facilitar su estudio a los investigadores. Impulsar el conocimiento y difusión de las obras y de la identidad del patrimonio histórico adscrito al Museo, favoreciendo el desarrollo de programas de educación y actividades de divulgación cultural.”

Antes de 1876 no se institucionaliza la promulgación de reglamentos como se podrá encontrar a partir de esa fecha, en el caso de los copistas sí que existe cartas firmadas por el director que normaliza en cierta forma los requisitos y formalidades que se deben llevar a cabo con esta función institucional, así puede verse en la carta registrada de 1846

¹²⁷ Beroqui, P. *Apuntes para la historia del Museo del Prado*. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año xxxviii, Madrid, 1930, pp. 33-48, 112-127, 189-203 y 252-266; año xxxix, 1931, pp. 20-34, 94-108, 190-204 y 261-274; año xl, 1932, pp. 7-21, 85-97 y 213-220.

Gaya Nuño, J. A. (1969). *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. León: Everest.

Rumeu de Armas, A. (1980). *Origen y fundación del Museo del Prado*. Madrid: Instituto de España.

Dentro del conjunto de atribuciones se puede destacar que es el director, en esos momentos el pintor Francisco Sans Cabot¹²⁸, quien tiene la responsabilidad directa sobre los copistas, entendiendo que su importancia es la suficiente como para quedar en manos del máximo responsable de la pinacoteca.

6

Un Ayudante, con el de.	1.750	pesetas.
Un Conservador, con el de.	2.000	»
Un Forrador, con el de.	1.250	»
Un Moledor, con el de.	1.000	»
Un Cantero, con el de.	1.500	»
Un Carpintero, con el de.	1.250	»
Dos Jardineros, uno con.	1.000	»
Y otro con.	820	»
Un Conserje, con el de.	2.000	»
Nueve Celadores, uno con.	1.500	»
Y ocho idem, cada uno con el de.	1.250	»
Cuatro Porteros, uno con.	1.250	»
Y tres idem, cada uno con el de.	1.000	»
Ocho Guardas, cada uno á.	820	»

Los nombramientos respectivos se harán con arreglo á las disposiciones administrativas vigentes que rijan sobre la materia.

CAPÍTULO II.

CUALIDADES, ATRIBUCIONES Y OBLIGACIONES SEÑALADAS Á CADA EMPLEADO.

Del Director.

ART. 4.º El nombramiento de Director del Museo deberá recaer siempre en un individuo de la Sección de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ART. 5.º Corresponde al Director, como jefe del Establecimiento:

1.º Cuidar de la exacta observancia del Reglamento, cumpliendo y haciendo cumplir las demas órdenes que reciba de la superioridad,

7

2.º Dictar las disposiciones conducentes al buen régimen y disciplina del Museo y á la custodia y conservación de los objetos que en él se encierran, disponiendo el servicio del personal subalterno como crea más conveniente.

3.º Remitir anualmente á la Dirección general de Instrucción pública un estado detallado de las altas y bajas que durante el mismo hayan ocurrido en las obras de arte.

4.º Rectificar escrupulosamente cada tres años los inventarios del Museo, acompañado del Subdirector, Secretario y Conserje, remitiendo acta del resultado á la Dirección general con la firma de los señores indicados.

5.º Distribuir, con arreglo á la consignación destinada á gastos de material, los que ocurran en el Establecimiento, y proponer á la Dirección general los extraordinarios que juzgue indispensables, remitiendo á la misma los presupuestos y cuentas.

6.º Conceder á sus subordinados licencias que no excedan de ocho días para ausentarse del servicio con causa justificada, y corregir las faltas y abusos que cometan con suspensión de sueldo de uno á quince días, poniendo en conocimiento del Gobierno los que á su juicio exijan mayor correctivo.

7.º Facilitar á la Comisión de la Real Academia de San Fernando, encargada de la inspección y conservación del Museo, los datos necesarios para ejercer sus funciones.

8.º Disponer la restauración de los cuadros que en su concepto la necesiten, dando de ello conocimiento á la mencionada Comisión de la Real Academia, y procediendo de acuerdo con ésta.

9.º Conceder autorización para copiar los cuadros, fijando las horas de trabajo á los artistas y las de entrada al público.

Y 10.º Proponer al Gobierno cuanto estime oportuno

Donde en el artículo 5.9 especifica que es atribución y obligación del director:

“Conceder autorización para copiar los cuadros, fijando las horas de trabajo á los artistas y las de entrada al público”¹²⁹

¹²⁸ Alcolea Blanch, S. (s.f.). *Sans Cabot, Francisco*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/sans-cabot-francisco/2dd93ade-2171-4915-9284-ed927e154056>

¹²⁹ Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 5.9. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

Pero no sólo el director tiene relación directa con los copistas, también los restauradores poseen una obligación sobre el trabajo que ellos realizan pues en el artículo 11.3 dice:

“Examinar las copias terminadas que soliciten sacar del Establecimiento los copiantes, dando á éstos las correspondientes papeletas de salida”¹³⁰

Al conserje le darán otra tarea que queda especificada en su obligación con los copistas y que estará descrita en el artículo 19.4:

“Llevar un libro de registro en el que anotará los caballetes, lienzos, cajas, hules y sillas que presenten los copiantes, dándoles salida cuando lo soliciten los interesados; no permitiendo que nadie saque lo que no aparezca haberse registrado de entrada en dicho registro.”¹³¹

Los celadores serán los encargados de velar por la seguridad de las obras, y también en estas se especifica su relación frente a los copistas en el artículo 20:

“Asistirán de uniforme al servicio de las salas en que les coloque el Conserje ó Conservador, cuidando del buen orden y compostura que se debe guardar en las mismas; vigilando constantemente para impedir que por copiantes ni por nadie se toquen ni se infiera daño alguno a los cuadros y objetos artísticos que están bajo su vigilancia.”¹³²

Los porteros tendrán la obligación, descrita en el artículo 21 de:

“Es obligación de estos empleados, bajo la más estricta responsabilidad, no permitir se saque nada del Museo sin orden previa del Director, que se les comunicará en papeletas

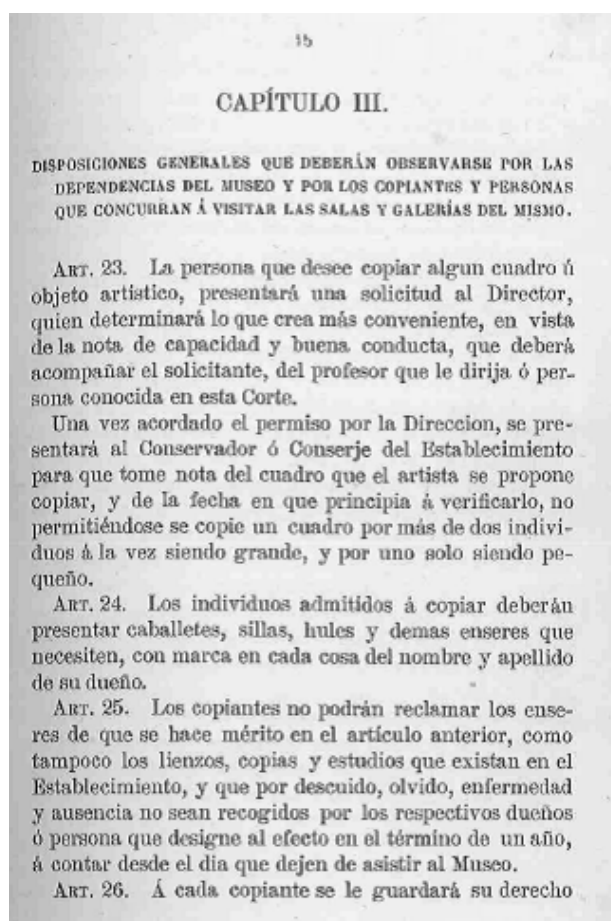
¹³⁰ Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 11.3. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

¹³¹ Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 19.4. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

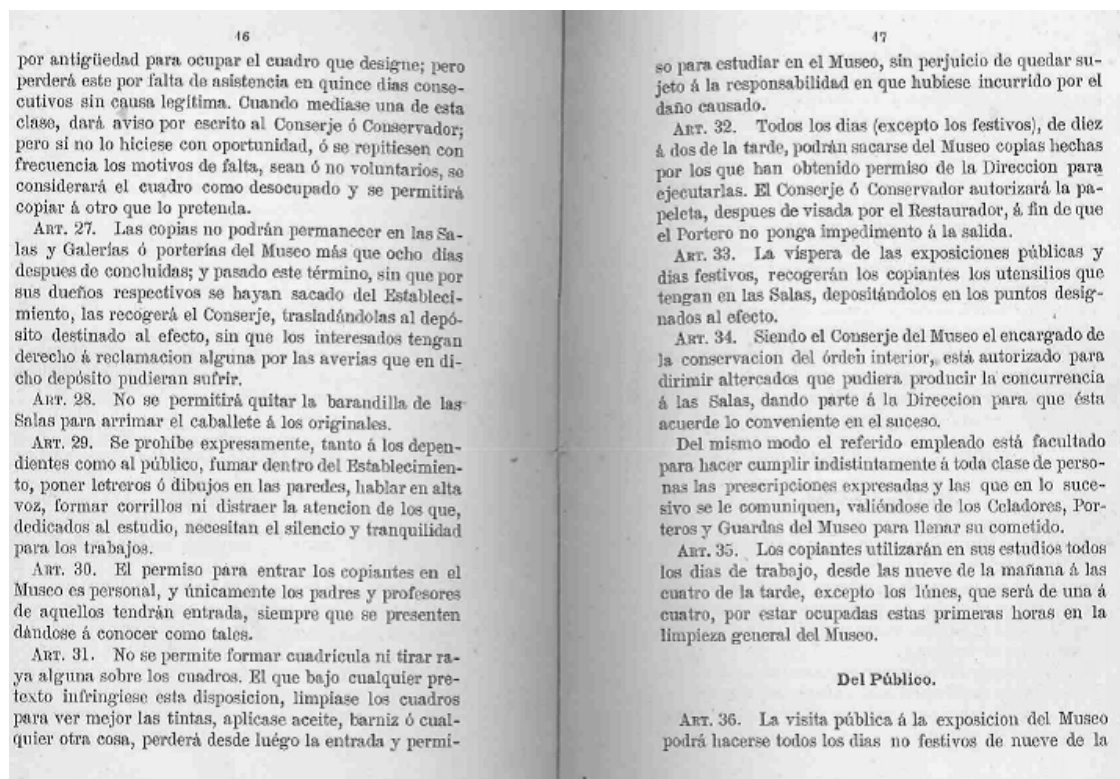
¹³² Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 20. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

suscritas por el Conserje ó Conservador, con descripción de la copia ú objeto que se quiera dar salida.”¹³³

Y se dedica un capítulo completo a los copistas, el capítulo III, donde se especifican las condiciones generales que deben tenerse en cuenta para los que decidan copiar en el museo, y en las que pueden leerse los procedimientos a seguir: desde la solicitud al director del museo para su valoración hasta los horarios pasando por los materiales que deben proporcionar.



¹³³ Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 21. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.



Y en una disposición transitoria se responsabilizará a los conservadores, en el artículo 38.4, con referencia a los copistas:

“Llevar un registro en que anote la entrada de los lienzos que trajeren los copiantes, expresando el número y asunto del cuadro que quiera copiar cada cual, expidiendo las papeletas de salida para sacar estas del Establecimiento.”¹³⁴

Queda patente que la importancia de los copistas es tal que casi todos los responsables del museo tienen funciones en relación a éstos, incluyendo al máximo representante de la institución como es el director hasta el último contacto con la misma que es el portero. Es este peso específico el que se puede apreciar tanto así como teniendo en cuenta que en

¹³⁴ Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 38.4. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

una reglamento que diecinueve páginas regulariza todos los cometidos de todas las profesiones inmersas en el Prado, los copistas son regulados en prácticamente cuatro, es decir, un 20% de las normas van directamente dedicadas a ellos, clarificando así como de representativos eran a finales del XIX.

1.2.1.1.1.2. Reglamento de 1897.

El siguiente reglamento que se publica será el de 1897, será de nuevo un pintor el director de la pinacoteca: Francisco Pradilla Ortiz¹³⁵, y el aumento de personal y departamentos obliga a reestructurar las obligaciones de todos los que configuran la institución. De nuevo habrá artículos específicos dedicados a los copistas, pues siguen siendo una parte muy importante en el desarrollo del día a día del Museo del Prado.

Así se puede encontrar en el artículo 4.10 de nuevo al director siendo responsable de:

“Conceder autorizaciones para copiar las obras de arte, así de Pintura como de Escultura, dictando las reglas que han de observar los artistas para no estorbarse mutuamente ni causar molestia al público.”¹³⁶

Los restauradores seguirán controlando las copias, como expresa el artículo 12.3:

“Examinar las copias que los autores de las mismas soliciten sacar del Museo, firmándoles las papeletas de salida, que extenderá el Ayudante Restaurador.”¹³⁷

¹³⁵ García-Rama, R. (s.f.). *Pradilla Ortiz, Francisco*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pradilla-ortiz-francisco/dc8a79e5-c857-468b-9491-444037dc5ed1>

¹³⁶ Museo Nacional de pintura y escultura. (1897). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 4.10. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

¹³⁷ Museo Nacional de pintura y escultura. (1897). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 12.3. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

Y cómo se especifica en el artículo 14.2 y 14.3 en relación con el descrito previamente, será obligación del ayudante del restaurador:

“Extender las papeletas de entrada de los lienzos y salida de las copias”.

“Custodiar los utensilios y materiales que requiere el servicio. Permanecer en el Museo todo tiempo que éste se halle abierto para los copiantes, [...]”¹³⁸

El conserje no verá modificadas sus atribuciones respecto al reglamento anterior en cuanto a los copistas, pues de nuevo el artículo 22.6:

“Llevar un libro de registro en el que anotará los caballetes, lienzos, cajas y sillas que presenten los copiantes, dándoles salida cuando lo soliciten los interesados; no consintiendo que nadie saque lo que no aparezca registrado de entrada en dicho libro.”¹³⁹

Seguirán siendo los porteros los vigilantes finales de los copistas como se relata en el artículo 27.1:

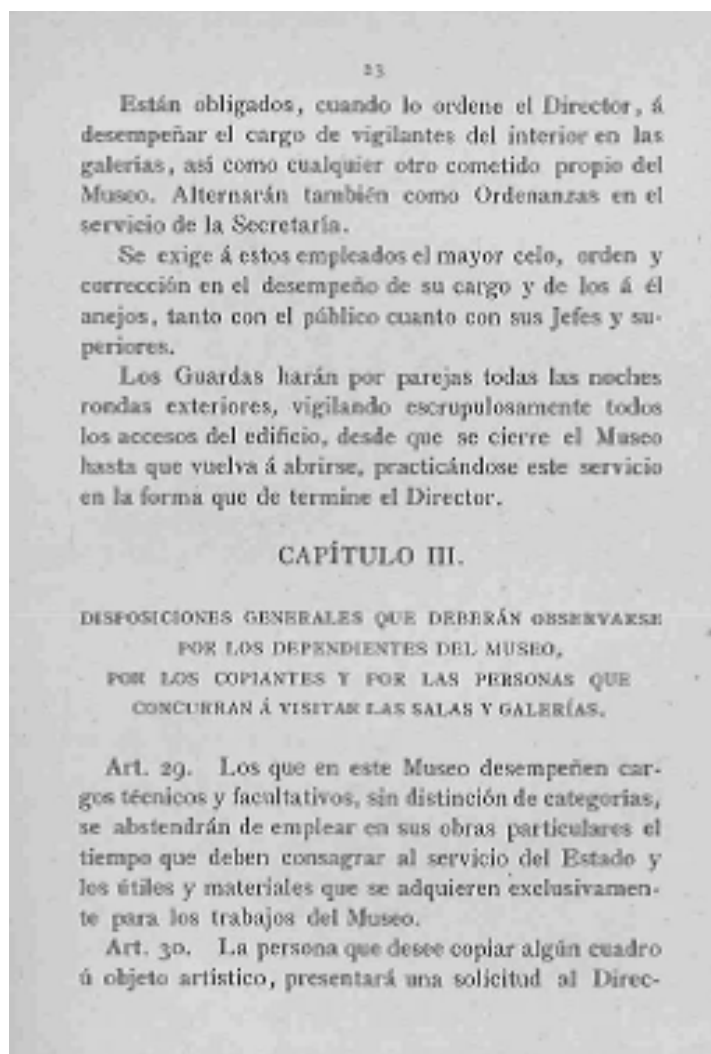
“No permitir, bajo su más estrecha responsabilidad, que se saque objero alguno de Museo sin orden expresa del Directos, la cual les será comunicada por el Conserje. Esto se verificará, siempre que se trate de objetos propios de los copiantes, por medio de papeletas de Salida firmadas por uno de los Restauradores, y estas papeletas serán entregadas en Secretaría al día siguiente de recogidas.”¹⁴⁰

¹³⁸ Museo Nacional de pintura y escultura. (1897). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 14.2 y 14.3. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

¹³⁹ Museo Nacional de pintura y escultura. (1897). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 22.6. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

¹⁴⁰ Museo Nacional de pintura y escultura. (1897). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 27.1. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

Nuevamente se destina un capítulo completo a los requisitos y formalidades en el trabajo de los copistas, será el capítulo III el que describa los procedimientos a seguir para poder copiar en el Museo del Prado:



tor, quien determinará lo más conveniente en vista de la nota de capacidad y buena conducta que deberá acompañar el solicitante, firmada por el Profesor que le dirija ó por persona conocida en esta Corte.

Una vez concedido el permiso por el Director, se presentará el copiante al Ayudante Restaurador, para que éste tome nota del cuadro que el artista desee copiar y de la fecha en que empieza á verificarlo, no permitiendo se copie un cuadro por más de dos individuos á la vez siendo grande, y por más de uno siendo pequeño.

Los copiantes no podrán solicitar que se les coloquen en caballetes los cuadros que copien cuando la luz que reciban en sus puestos no sea suficiente ó á propósito para el objeto. En estos casos, si el Director lo considera necesario, podrá ponerse el cuadro en el lugar de otro igual ó parecido tamaño donde la luz fuese mejor; pero siempre en la pared y no en caballete, para evitar toda molestia á los demás copiantes y al público que visita las salas.

Art. 31. Los individuos admitidos á copiar deberán presentar caballete, silla, hule y demás objetos que necesiten, con la marca en cada uno del nombre y apellido de su dueño.

Art. 32. Los copiantes no podrán reclamar los objetos á que se refiere el artículo anterior, ni tampoco los lienzos, copias y estudios que no hayan recogido en el término de un año, á contar desde el día en que hubiesen dejado de asistir al Museo. De estos objetos, que se consideran como abandonados, dispondrá el Di-

rector del Museo, haciendo público por los medios que estén á su alcance el empleo que de ellos hubiese hecho.

Art. 33. A cada copiante se le reservará su derecho por antigüedad para copiar el cuadro que designe; pero lo perderá por ausencia de quince días consecutivos sin causa legítima. Cuando mediare alguna de esta clase dará aviso por escrito á la Secretaría; pero si lo hiciere sin oportunidad ó con demasiada frecuencia, sea ó no su ausencia voluntaria, se considerará el cuadro desocupado y se permitirá copiarlo á otro que lo pretenda.

Art. 34. Las copias no podrán permanecer en las salas, galerías ó porterías del Museo más que ocho días después de concluidas; pasado este tiempo sin que por sus dueños respectivos se hayan sacado del Museo, las recogerá el Conserje, trasladándolas al depósito destinado al efecto, sin que los interesados tengan derecho á reclamaciones de ningún género por las averías que allí podieran sufrir. Con objeto de favorecer los intereses de los artistas copiantes, se destinará un local para exposición y venta, donde cada copiante podrá exponer un cuadro.

Art. 35. No se permite quitar ni traspasar las barandillas de las salas para acercar los caballetes á los originales.

Art. 36. Se prohíbe terminantemente, así á los dependientes como al público, fumar dentro del Establecimiento, escupir fuera de las escupidoras, poner letreros ó dibujar en las paredes, hablar en alta voz,

formar corrillos y distraer la atención de los que dedicados al estudio necesitan el silencio y la tranquilidad para sus trabajos.

Art. 37. El permiso para entrar los copiantes en el Museo es personal, y únicamente sus padres ó profesores tendrán entrada, siempre que acrediten la cualidad de tales.

Art. 38. No se permite tirar cuadrícula ni raya alguna sobre los cuadros. El que bajo cualquier pretexto infringiese esta disposición, limpiase los cuadros, ó se sirviese de aceite, barniz ó cualquiera otro líquido semejante con el fin de ver mejor los contornos ó las tintas, perderá desde luego la entrada y permiso para estudiar en el Museo, sin perjuicio de la responsabilidad en que hubiese incurrido por el daño causado.

Art. 39. Todos los días, exceptuados los festivos, de diez de la mañana á dos de la tarde, podrán sacarse del Museo las copias hechas por los que han obtenido permiso de la Dirección para ejecutarlas. El Ayudante de Restaurador autorizará la papeleta, que registrará en un libro el Conserje, á fin de que el Portero no oponga inconveniente á la salida.

Art. 40. La víspera de las exposiciones públicas y días festivos, recogerán los copiantes los utensilios y estudios que tengan en las salas, depositándolos en los sitios destinados al efecto.

Art. 41. Siendo el Conserje del Museo el encargado del orden en el interior, está autorizado para dirimir los altercados que pudieran producir la concurrencia á las salas, dando parte á la Dirección para

que ésta acuerde lo conveniente. Del mismo modo, el referido empleado está autorizado para hacer cumplir á toda clase de personas las prescripciones de este Reglamento y las que en lo sucesivo pudieran comunicársele, valiéndose de los Celadores y Guardas del Museo, y en caso necesario, de los Guardias de Seguridad que á las Exposiciones públicas asisten.

Art. 42. Los copiantes podrán utilizar para sus estudios todos los días de trabajo, desde las nueve de la mañana á las cuatro de la tarde, exceptuados los lunes, que será de una á cuatro, por estar destinadas las primeras horas á la limpieza general del Museo.

Art. 43. La visita pública á la Exposición del Museo podrá hacerse todos los días no festivos durante las horas de la mañana que se fije por el Director, de acuerdo con el Ministerio, excepto los lunes, que se abrirá á la una. La entrada se verificará mediante papeletas, adquiridas al precio de cincuenta céntimos de peseta en las porterías del Museo, y cuyo producto se destinará á los Asilos benéficos de El Pardo.

POLICÍA Y SEGURIDAD DEL EDIFICIO.

Art. 44. Se prohíbe habitar en el edificio del Museo y encender dentro del mismo luces, braseros ó hogares de cualquier clase que sean.

Art. 45. Tanto el taller de carpintería como los depósitos de carbón, leña y demás materiales combustibles se establecerán fuera del edificio, no pudién-

1.2.1.1.1.3. Reglamento de 1901.

Con un nuevo director: Luis Álvarez Catalá¹⁴¹ y pasados unos pocos años se renueva el reglamento y se recogen en él el aumento de personal y atribuciones referidas a cada departamento, y de nuevo los copistas son tenidos en cuenta ya que siguen siendo un grupo de afluencia mayoritario en el Museo del Prado, de este modo se puede ver que su relación directa será, de nuevo, con distintos departamentos que trabajan en la institución. El director del museo seguirá teniendo la potestad de permitir las autorizaciones para copiar y para expulsar al copista que efectivamente se encuentre en el museo si no cumple las normas, como se expresa en el artículo 3.18 y el artículo 3.21:

“Concederá la autorización para poder copiar y fotografiar las obras expuestas”.

“Corregirá por sí las faltas que los copiantes ó fotógrafos cometiesen, estando facultado para prohibir la entrada en el establecimiento al que fuera merecedor de esta determinación”.¹⁴²

En este reglamento se añadirá al subdirector dentro del grupo de profesionales que tienen alguna actividad relacionada con los copistas, y donde en el artículo 4.15 y 4.17 expresa:

“Autorizará con su firma los permisos que los copiantes necesitan para cada cuadro, y lo mismo la papeleta de salida del edificio de las copias, estén ó no terminadas”.

¹⁴¹ Casado Alcalde, E. (s.f.). *Álvarez Catalá, Luis*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/alvarez-catala-luis/2fc91feb-1cd3-4644-ba4a-84d404653bcd>

¹⁴² Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 3.18 y 3.21. Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

“Hará cumplir á los copiantes y á los fotógrafos todas las obligaciones á éstos señalados en los artículos correspondientes a este reglamento.”¹⁴³

Seguirá siendo atribución del restaurador, esta vez específicamente del restaurador-forrador e instalador:

“Alternarán en el servicio de dar entradas y salidas á las copias de pintura, extendiendo las papeletas, que firmará el Conservador, y llevando al efecto un libro registro, con especificación de dimensiones, autor y asunto, anotando las fechas de entrada y el lugar que al copiante le corresponde en el turno para copiar.”

“Extenderán los permisos que el copiante necesitará para cada cuadro, y que firmará el Conservador.”¹⁴⁴

El conserje seguirá siendo quien de entrada y salida segura a los materiales de los copistas, salvaguardando así la seguridad, tal y como dice el artículo 16.6 y 16.22:

“Autorizar la entrada y salida en el local de los objetos pertenecientes á los copiantes ó al personal del Museo, no permitiendo saque nadie efecto alguno sin verlo antes de dar la autorización de salida.”

“En sus relaciones con los copiantes y fotógrafos está obligado á todo cuanto se le señale en los artículos de este reglamento correspondiente á ellos.”¹⁴⁵

Serán los celadores los que tengan la vigilancia activa sobre el trabajo de los copistas, además del público, y como tal se refleja en su artículo 18:

¹⁴³ Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 4.15 y 4.17. Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

¹⁴⁴ Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 7.6. y 7.7 Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

¹⁴⁵ Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 16.6 y 16.22. Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

“Cuidarán del buen orden y compostura que debe guardarse en el interior del establecimiento, vigilando continuamente, para impedir que ni por los copiantes ni por el público en general se toque ó infiera daño alguno en los cuadros, esculturas y demás objetos artísticos, exigiéndoles la responsabilidad debida si por negligencia ó culpa suya se ocasionaran.”

“Los Celadores llevarán una nota de los copiantes que trabajan en sus respectivas salas y de las obras que ejecutan, no permitiendo que ninguno copie cuadro ó escultura alguna como no les presenten la autorización firmada por el Conservador correspondiente.”

“Están obligados á impedir que un copiante ocupe el lugar de otro, salvo en los casos que más adelante se señalan en este reglamento.”

“De cualquier falta, abuso, cuestión, etc., etc., que pudieran suscitar los copiantes, los fotógrafos ó el público en general, darán parte inmediatamente al Conserje, incurriendo en responsabilidad si así no lo hicieren.”

“Están obligados á retirar de las salas y galería los caballetes, sillas y demás objetos que el establecimiento pone á disposición de los copiantes, colocándolos en los depósitos que al efecto existen, la víspera de días festivos; pasados éstos volverán dichos objetos á sus respectivos sitios, sin que por este servicio, ni por ningún otro que presten á los copiantes ó al público, deban recibir gratificación alguna.”¹⁴⁶

De nuevo los porteros tendrán la potestad de control último en los copistas, en relación a su entrada y salida del museo, y como tal se especifica en el artículo 19.4:

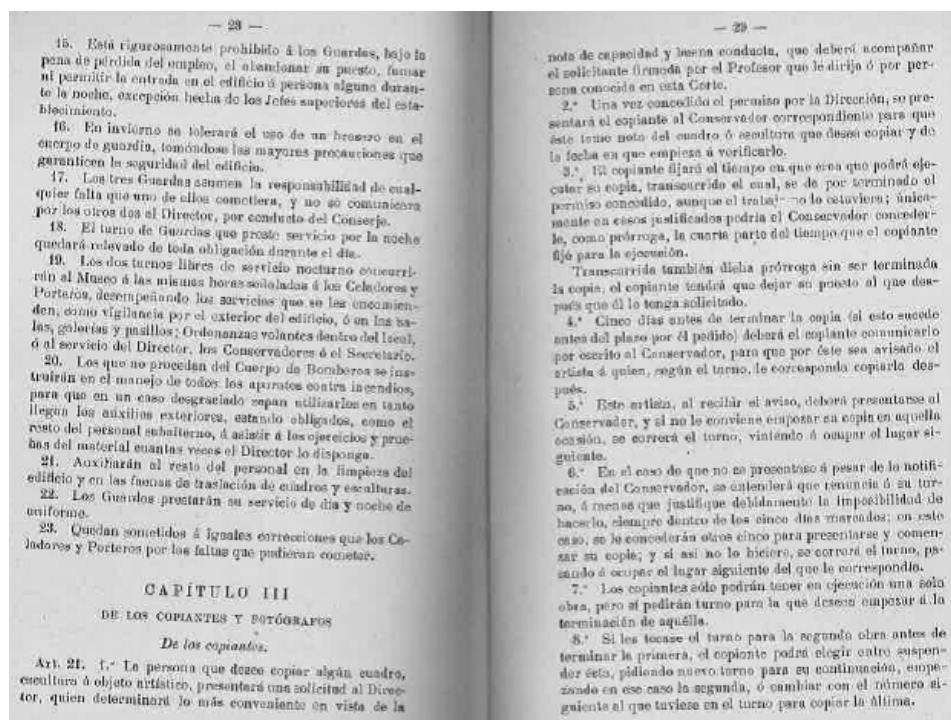
¹⁴⁶ Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 18.3, 18.8, 18.9. 18.10 y 18.11 Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

“No permitir, bajo su más estrecha responsabilidad, que se saque objeto alguno sin orden expresa y firmada por quien corresponda [...]:

Las copias ú objetos artísticos, mediante una papeleta firmada por el Conservador correspondiente, ya sea de pintura ó de escultura, en la que conste el asunto, dimensiones y nombre del copiante.

[...] Los de uso diario de los copiantes, como cajas, rollo de pinceles, etc., etc., bastará con que sean examinados por los Porteros en ates de su salida, quedando á su juicio y discreción el cumplimiento de este servicio, según los casos.”¹⁴⁷

Como anteriormente se volverá a especificar en un apartado separado los requisitos y formalismos para poder copiar en el Prado.



¹⁴⁷ Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 19.4. Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

— 30 —

9.º En el caso que dos ó más copiantes, por motivo aconcedido, cambien sus turnos, deberán comunicarlo por escrito al Conservador correspondiente.

10. Los días que por su voluntad dejen los copiantes de trabajar, se considerarán como utilizados, y no por eso tendrán derecho á pedir prórroga del plazo por ellos fijado para la ejecución de la copia.

11. En caso de enfermedad debidamente justificada, será esto tenido en cuenta por el Conservador para la concesión de una prórroga.

12. El copiante, al empezar su obra, deberá hacer presente si desea trabajar todo el tiempo que el reglamento concede diariamente, ó sólo en las horas antes ó después de medio día.

13. Si hace uso de todo el tiempo, tendrá su puesto reservado hasta una hora después de la que está señalada para abrir al público el Museo, transcurrida la cual podrá autorizarse por aquel día ó quien lo solicite á ocupar el puesto para hacer un apunte, dibujo, boceto ó fotografía, ó retocar alguna copia ya terminada, sin que en ese día tenga derecho el copiante de turno á reclamación alguna, aunque llegase después.

Se hace excepción si el copiante avisa oportunamente su retraso.

14. Los que fijen de trabajo solamente medio día no tendrán derecho á su puesto sino en las horas por él marcadas, quedando las otras libres y á disposición de quien las solicite.

15. Si un copiante desea cambiar con carácter permanente las horas por él fijadas al empezar su copia, deberá comunicarlo por escrito al Conservador para los efectos oportunos.

16. Si algún copiante para la ejecución de su copia pidiere una cantidad de tiempo exagerada, que pudiera ser causa de abuso ó de perjuicio para los que después de él esperan su turno, el Conservador reducirá el tiempo pedido á un plazo prudencial, para fijar el cual establecerá un promedio por él concedido á otros copiantes que deseen reproducir la misma obra.

17. No se permitirá hacer ninguna copia de idéntico tamaño del original, ni mayor, salvo un permiso especial del Director.

— 31 —

18. Los copiantes no podrán solicitar que se los coloquen en caballetes los cuadros que copian, ni que sea ninguna obra cambiada de los sitios en que se halla expuesta.

19. En casos excepcionales, el Director facilitará los medios que á su juicio crea necesarios para la mejor ejecución de una copia.

20. Cuando las condiciones del edificio lo permitan, se establecerá una *Sala de estudio*, adonde se podrán trasladar, para ser copiados, los originales que por la altura á que están colocados, ó por las condiciones de la luz que reciben, no puedan los copiantes sino con grandes dificultades estudiar, quedando á juicio del Director el disponer sobre estos trasladados.

21. Los caballetes, sillas y hules para el pavimento serán facilitados gratuitamente á los copiantes por el establecimiento.

22. El caballete que utilice el copiante deberá estar á una distancia del cuadro que copie suficiente para que entre su brazo y la barandilla colocada delante de los cuadros pueda pasar una persona.

23. Se prohíbe terminantemente tener delante ó cerca de los cuadros que se copian otra copia, ni empezada ni concluida.

24. Los copiantes que necesiten usar gradillas están obligados á retiradas cuantas veces los visitantes así lo deseen, si con ella cubrieran parte de un cuadro.

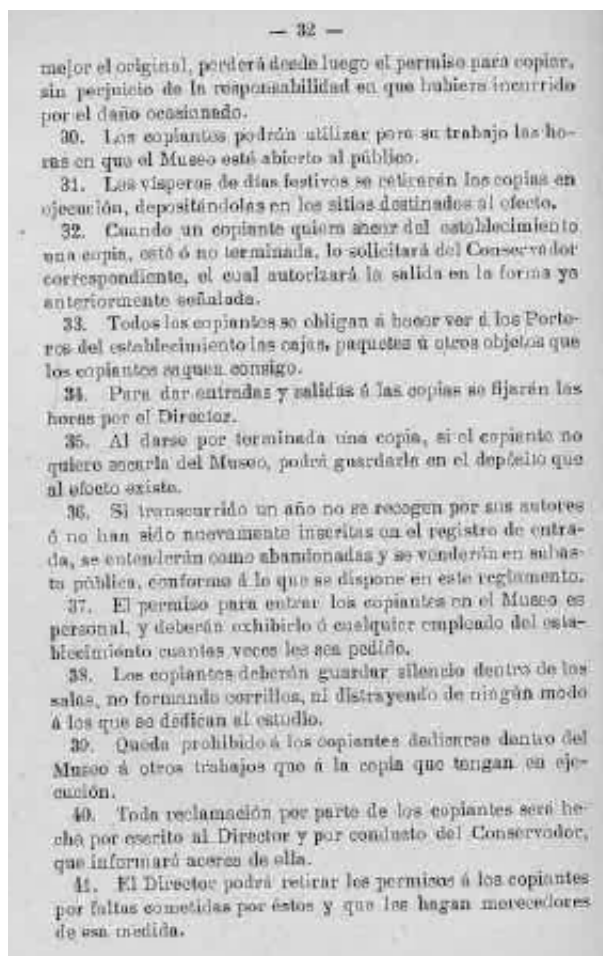
25. Están igualmente obligados á retirar sus copias, como en el caso anterior, los que por permiso especial del Director las están ejecutando de grandes dimensiones.

26. No podrá copiarse un cuadro por más de dos á la vez, siendo el original de gran tamaño, y por más de uno si es pequeño, quedando á juicio del Director las excepciones que por la colocación de los cuadros pudieran hacerse en cualquiera de los dos sentidos.

27. No se permitirá quitar ni traspasar las barandillas que protegen los cuadros.

28. Se prohíbe terminantemente cuadrar, rayar, tomar moldes, sacar, etc., etc., sobre los originales.

29. El que bajo cualquier pretexto infrinja el anterior artículo ó se sirviese de barniz, aceite ó otro líquido para ver



7.º En beneficio de los copiantes, se les concede un local para que puedan tener expuestas y á la venta copias terminadas; pero tampoco en ningún caso podrá encargarse de ello empleado alguno del establecimiento.

1.2.1.1.4. Reglamento de 1909.

El director que toma posesión en el mismo año del anterior reglamento, tras el fallecimiento de Álvarez Catalá será pintor como éste, y José Villegas y Cordero¹⁴⁸, un

¹⁴⁸ Castro Martín, A. (s.f.). *Villegas y Cordero, José*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/villegas-y-cordero-jose/0169f7c9-53b5-4aff-aadc-36f101a6b5fa>

director que no estaría mucho tiempo en el cargo ya que renunciará a su cargo tras los acontecimientos derivados del robo de las Alhajas del Delfín, pero que mientras tuvo la dirección del museo acabará renovando la normativa para dar así nacimiento a un nuevo reglamento, y de este modo tener en cuenta los cambios producidos en la jerarquía del Museo del Prado, y como en ocasiones anteriores son los copistas también objeto de regulaciones por parte de distintos departamentos del museo pues su número es cuantioso y las copias numerosas, como a bien refleja el artículo de El Imparcial del 10 de abril de ese mismo año.

re por estos datos comparativos.

El número de copias ejecutadas en el Museo del Prado durante el año de 1908 asciende a 1.181, correspondiendo 995 copias a españoles y 276 a extranjeros.

El 1907, el total de copias fue de 1.271: 1.011 españoles y 260 de extranjeros.

Fueron preferidos en proporción que absorbe casi la cifra total de las copias los siguientes autores en ambos años:

	Año 1907	Año 1908
Velázquez.	510	478
Goya.	178	136
Murillo.	194	162
Rubens.	38	56
Tiziano.	66	65
El Greco.	37	38
Totales.	1.023	923

Esta misma proporción, con ligeras diferencias en la producción de los indicados autores, pero acentuándose extremadamente por Velázquez, se observa tratándose de los 270 copiantes extranjeros que figuran en la estadística de 1908, como sigue. También van los datos de 1907:

	Año 1907	Año 1908
Velázquez.	212	198
Tiziano.	5	18
Goya.	19	16
Murillo.	8	15
El Greco.	1	6
Rafael.	1	5
Tintoretto.	4	5
Rubens.	3	3
Ribera.	1	2
P. de Vos.	0	2
Watteau.	0	2
Van Dyck.	1	1
Rizi.	0	1
Guino.	0	1
Alonso Cano.	0	1
Totales.	255	276

El Imparcial. 10 de Abril de 1909

Como novedad se establece que se empezará a cobrar por cada cuadro copiado, actividad que hasta ahora se realizaba gratuitamente.

Seguirá siendo el Director el que tenga la potestad de permitir e incluso excluir una vez aceptado a cualquier copista que así considerase oportuno, y para ello se redacta en el artículo 3.7 y 3.8:

“Conceder autorizaciones para poder copiar las obras del Museo, fijando el tiempo que juzgue necesario para la ejecución de la obra y señalar á los fotógrafos los días y horas en que podrán trabajar.”

“Corregir por si las faltas que los copiantes y fotógrafos cometieren, estando facultado para prohibir la entrada en el Establecimiento al que fuere merecedor de dicha prohibición.”¹⁴⁹

Dejará de tener responsabilidades el subdirector hacia los copistas y volverá el conservador-restaurador de escultura a ser quien autorice las salidas específicas de las copias de las esculturas, se refleja esto en el artículo 5.2:

“Extender y autorizar con su firma las papeletas de salida de las copias de escultura.”¹⁵⁰

Separando de este modo las copias de escultura a las de pinturas, de éstas últimas serán los conservadores-forradores los que emitirán las salidas, especificado en el artículo 6:

“Alternar en el servicio de dar entradas y salidas á las copias de Pintura, extendiendo las papeletas, que firmaran bajo su responsabilidad, llevando al efecto un

¹⁴⁹ Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 3.7 y 3.8. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

¹⁵⁰ Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 5.2. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

libro registro, con especificación de dimensiones, autor y asunto; nombre y apellido y nacionalidad del copiante, anotando las fecha de entrada y el lugar que al copiante le corresponda en el turno para copiar.”

“Extender los permisos que el copiante necesite para cada cuadro, y que deberán ser firmados por el Director, percibiendo la cantidad de una peseta por cada permiso, á excepción de aquellos que sean otorgados para copiar un fragmento de cuadro, lo cual será considerado trabajo de estudio.”¹⁵¹

Seguirá siendo el conservador de escultura quien autorice la salida de las copias de esculturas:

“Extender y autorizar con su firma las papeletas de salida de las copias de Escultura.”¹⁵²

Y la salida de las copias de pinturas seguirá estando bajo la tutela de los restauradores-forradores, tal y como se especifica en su artículo 6, copia del reglamento anterior:

“Alternar en el servicio de dar entradas y salidas á las copias de Pintura, extendiendo las papeletas, que firmaran bajo su responsabilidad, llevando al efecto un libro registro, con especificación de dimensiones, autor y asunto; nombre y apellido y nacionalidad del copiante, anotando las fecha de entrada y el lugar que al copiante le corresponda en el turno para copiar.”

“Extender los permisos que el copiante necesite para cada cuadro, y que deberán ser firmados por el Director, percibiendo la cantidad de una peseta por cada permiso, á

¹⁵¹ Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 6.4 y 6.5. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

¹⁵² Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 5.2. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

excepción de aquellos que sean otorgados para copiar un fragmento de cuadro, lo cual será considerado trabajo de estudio.”¹⁵³

Será el ayudante del restaurador quien, en su artículo 7.3:

“Alternará en el servicio de dar entrada y salida á las copias de Pintura, en la misma forma y con las mismas responsabilidades que los Restauradores-forradores.”¹⁵⁴

Pero además de ellos, se añade una nueva figura que facilita la salida de las copias del museo, y ahora también los resturadores-doradores, tienen en su artículo 8.3:

“Sustituir á los Restauradores-forradores en la operaciones de dar entrada á las copias, colocación de las tablillas, numeración y cambio de cuadros y limpieza de éstos.”¹⁵⁵

El conserje dejará de ser el puesto que más relación directa tiene con los copistas, y únicamente le quedará el cometido que así lo refiere el artículo 16.10:

“Autorizar, bajo su responsabilidad, la entrada y salida en el local de los objetos pertenecientes á los copiantes, fotógrafos ó al personal del Museo.”¹⁵⁶

Los celadores mantendrán casi intactas las mismas responsabilidades que les aplicaba el reglamento previo, continuarán efectuando la vigilancia y el día a día sobre las actitudes de trabajo y formalismo de los copistas, así vendrá reflejado en su artículo 18:

¹⁵³ Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 6.4 y 6.5. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

¹⁵⁴ Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 7.3. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

¹⁵⁵ Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 8.3. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

¹⁵⁶ Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 16.10. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

“Vigilarán continuamente las salas á que los destine el Conserje para impedir que, ni por los copiantes ni por el público en general, se toque ó infiera daño alguno á los cuadros, esculturas y demás objetos artísticos que estén bajo su custodia, haciéndoles responsables con su destino si por negligencia ó culpa suya se ocasionaran desperfectos, siendo severamente castigado el que abandone su puesto sin dar antes aviso al Conserje.”

“Los Celadores llevarán una nota de los copiantes que trabajan en sus respectivas salas y de las obras que ejecutan, no permitiendo que ninguno copie cuadro ó escultura alguna como no les presenten la autorización firmada por el Director, é impedirá que un copiante ocupe el lugar de otro, salgo en casos de un acuerdo mutuo entre éstos.”

“De cualquier falta, abuso, cuestión, etc., etc., que pudieran suscitar los copiantes, los fotógrafos ó el público en general, darán parte inmediatamente al Conserje, incurriendo en responsabilidad si así no lo hicieren.”

“Están obligados igualmente á retirar de las salas y galería los caballetes, sillas y demás objetos que el Establecimiento pone á disposición de los copiantes la víspera de días festivos, sin que por este servicio, ni por ningún otro que presten á los copiantes ó al público, deban recibir gratificación alguna.”

“De cualquier falta, abuso, etc., que pudieran cometer los copiantes, los fotógrafos ó el público en general, darán parte inmediatamente al Conserje, incurriendo en responsabilidad si así no lo hicieran, y por su parte están obligados á tratar al público con

la mayor urbanidad y cortesía, castigándose severamente las faltas que en este sentido se cometan.”¹⁵⁷

De nuevo los porteros tendrán la potestad de control último en los copistas, en relación a su entrada y salida del museo, y como tal se especifica en el artículo 19.4:

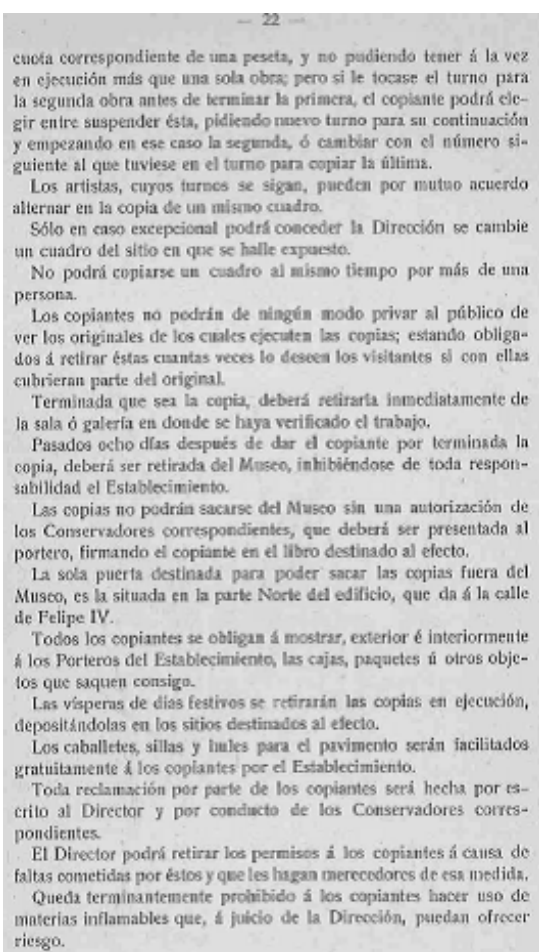
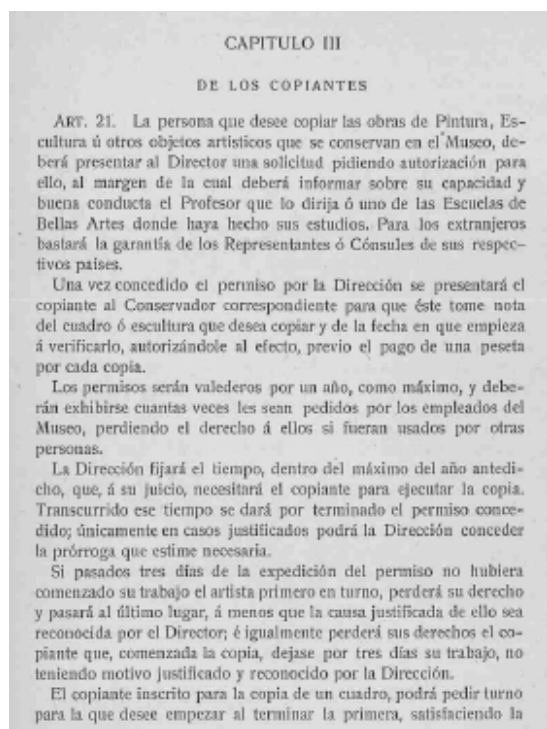
“No permitir, bajo su más estrecha responsabilidad, que se saque objeto alguno sin orden expresa y firmada por quien corresponda; esto se verificará, siempre que se trate de copia, por medio de papeletas de salida firmadas por uno de los Conservadores ó Restauradores, debiendo constar en la orden de salida el asunto, dimensiones y nombre y nacionalidad del copiante. Estas papeletas deberán ser entregadas en la oficina donde fueron expedidas, al día siguiente de la salida de la copia. Autorizarán la salida de todo otro objeto mediante una orden verbal ó escrita del Conserje, ó Viceconserje en su defecto, quien asumirá toda responsabilidad.”

“Deberán los Porteros, antes de la salida de los objetos de los copiantes, examinarlos, quedando á su juicio y discreción el cumplimiento de este delicado servicio.”¹⁵⁸

Y, como es habitual, aparecerá un capítulo completo dedicado exclusivamente a los requisitos para ser copista del museo y las reglas que se han de aplicar al uso de este beneficio.

¹⁵⁷ Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 18.3, 18.5, 18.7 y 18.13 Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

¹⁵⁸ Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 19.3 y 19.4. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.



1.2.1.1.1.5. Reglamento de 1920.

Aureliano de Beruete y Moret¹⁵⁹ se convertirá un par de años antes en el nuevo director pintor del Museo del Prado, y con él se actualizará el reglamento donde entre otras cosas pasará a llamarse ya oficialmente Museo del Prado.¹⁶⁰

¹⁵⁹ B.I., S. (s.f.). *Beruete y Moret, Aureliano de*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/beruete-y-moret-aureliano-de/053a25a9-0c03-488d-82b4-d2cae418b8ef>

¹⁶⁰ Museo Nacional del Prado. (1920). *Reglamento del Museo Nacional del Prado*. Artículo 1. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

El director seguirá siendo la persona directamente responsable de la firma de las autorizaciones de los copistas aunque no venga específicamente registrado en ningún artículo descriptor de sus cometidos como había sido habitual hasta ahora, también hab'ra cambios en otros puestos y dejarán los restauradores-forradores de firmar sus papeletas de salida y entrada de copias, serán los restauradores-doradores los que se hagan cargo de ellos, como especifica en su artículo 14.3:

“Dar entrada y salida a las copias.”¹⁶¹

Pero corresponderá a los vicesecretarios, puesto desempeñado por un jefe de Negociado del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, la emisión de los permisos:

“Expedir los permisos que para copiar en el Museo conceda el Directo, cuidando de registrar los nombres, domicilios y fotografías de quienes los obtengan.”¹⁶²

Ahora serán los celadores quienes tengan gran parte de la responsabilidad sobre los copistas y se describe en su artículo 31.5:

“Llevarán nota de los copiantes que trabajen en sus respectivas salas y de las obras que ejecutan, no permitiendo que copien cuadros o esculturas sin previa presentación del permiso firmado por el Director. Impedirán que un copiante ocupe el lugar de otro, salvo en los casos de acuerdo mutuo entre ellos.”¹⁶³

Los porteros continuarán con su labor de control última en la salida de copias y utensilios dedicados a ella, así queda reflejado en el artículo 33.3 y 33.4:

¹⁶¹ Museo Nacional del Prado. (1920). *Reglamento del Museo Nacional del Prado*. Artículo 14.3. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

¹⁶² Museo Nacional del Prado. (1920). *Reglamento del Museo Nacional del Prado*. Artículo 19.2. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

¹⁶³ Museo Nacional del Prado. (1920). *Reglamento del Museo Nacional del Prado*. Artículo 31.5. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

“No permitir, bajo su más estricta responsabilidad, que se saque objeto alguno del edificio sin orden expresa y firmada por quien corresponda.

La salida de copias se verificará siempre mediante papeletas, firmadas por el Restaurador encargado de esta oficina, debiendo constar en ellas las dimensiones, el nombre y nacionalidad del copiante. Estas papeletas deberán ser entregadas a la oficina donde fueron expedidas al día siguiente de la salida de las copias.”

“Examinarán exterior e interiormente las cajas, paquetes y demás objetos que saquen los copiantes.”¹⁶⁴

Y en el capítulo específico habitual quedará definido, de nuevo, los requisitos y los procedimientos que se llevarán a cabo para copiar en el museo.

¹⁶⁴ Museo Nacional del Prado. (1920). *Reglamento del Museo Nacional del Prado*. Artículo 33.3 y 33.4. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

CAPITULO VIII

DE LOS COPISTAS

Art. 47. Los que copien o aspiren a copiar las obras de arte de este Museo habrán de sujetarse a las reglas siguientes:

1.ª A los artistas premiados en Exposiciones nacionales o extranjeras y a los Profesores de Establecimientos públicos de enseñanzas artísticas les bastará acreditar esta circunstancia para obtener el permiso de copiar.

Las personas que no se encuentren en este caso dirigirán una instancia pidiendo autorización al Director, firmada también por un artista que garantice la honorabilidad y aptitud del solicitante. Cuando éstos sean extranjeros firmarán la presentación sus representantes diplomáticos o consulares.

A todo permiso que para copiar se solicite en el Museo, se acompañarán dos pequeñas fotografías del interesado: una se pegará al dorso de la tarjeta que se le entrega, y la otra quedará archivada en Secretaría.

2.ª Una vez concedido el permiso por la Dirección, se presentará el copiante al Conservador o Restaurador correspondiente, para que

éste tome nota del cuadro o escultura que desea copiar y de la fecha en que empieza a verificarlo.

3.ª Los permisos serán valederos por un año y deberán exhibirse cuantas veces sean pedidos por los empleados del Museo, perdiéndose el derecho a disfrutarlos si fueran usados por persona distinta de aquella a cuyo nombre se haya extendido.

4.ª El Subdirector fijará el plazo que, a su juicio, necesitará el copiante para ejecutar la copia. Transcurrido este plazo se dará por terminado el permiso concedido. Únicamente en casos justificados podrá concederse prórroga. Si pasados tres días después de la concesión del permiso el copiante primero en turno no hubiera comenzado el trabajo, perderá su derecho, pasando al último lugar, a menos que ello obedezca a justas causas. Igualmente perderá su derecho el copiante que, comenzada la copia, deje por tres días su trabajo sin motivo justificado. Apreciar todas estas circunstancias y resolver sobre ellas corresponde al Subdirector.

El copiante inscrito para la copia de un cuadro podrá pedir turno para la que desee empezar al terminar la primera, pero no podrá tener en ejecución más que una sola obra. Si le tocase

— 35 —

el turno para la segunda antes de terminar la primera podrá elegir entre suspender ésta, pidiendo un nuevo turno para su continuación, y empezar en ese caso la segunda, o cambiar con el número siguiente al que llevase en el turno para copiar la última.

Los artistas cuyos turnos se sigan, podrán, por mutuo acuerdo, alternar en la copia de un mismo cuadro.

5.ª Sólo en casos excepcionales podrá conceder la Dirección que se cambie un cuadro del sitio en que se halle expuesto.

6.ª En ningún caso se copiará un cuadro al mismo tiempo por más de una persona.

7.ª Los copistas están obligados a retirarse cuantas veces lo deseen los visitantes para contemplar la obra y se colocarán a una prudencial distancia del cuadro, a fin de que no pueda salpicarle la pintura.

8.ª En las copias que excedan de dos metros de ancho, el bastidor habrá de tener charnelas, que permitan doblarlo.

9.ª No se podrá copiar los jueves ni los domingos, ni aquellos días que el Director lo acuerde.

10. Terminada la copia deberá sacarse inmediatamente de la sala o galería en que se haya

— 36 —

efectuado el trabajo. Pasados ocho días después de dar el copiante por terminada la copia deberá ser retirada del Museo, el cual no admitirá reclamación alguna sobre el particular, si se dejara en él, cualquiera que sea la causa, ni estará obligado a celebrar con las abandonadas la subasta prevenida en los Reglamentos antiguos.

11. Las copias no podrán sacarse del Museo sin una autorización de los Conservadores o Restauradores correspondientes, la cual deberá ser presentada a los Porteros, firmando en el libro destinado al efecto.

La sola puerta destinada para sacar las copias fuera del Museo es la situada en la parte Norte del edificio, que da a la calle de Felipe IV, pudiendo hacerse únicamente los miércoles y sábados, de diez de la mañana a una de la tarde, o el primer día hábil, si alguno de éstos fuere fiesta.

Sólo el Director está facultado para autorizar que se saque una copia fuera de los días y horas señalados en estas reglas.

12. Los miércoles y sábados se retirarán las copias en ejecución por los copiantes, depositándose en los sitios destinados al efecto.

13. Los caballetes y hules para el pavimen-

— 37 —

to—que han de medir por lo menos un metro cuadrado—serán propiedad de los copiantes. El Museo sólo facilitará gratuitamente unos y otros hasta donde alcance el número de los que hoy destina a estos servicios y sin quedar obligado a su reposición.

14. Toda reclamación de los copiantes al Director será hecha por escrito.

15. El Director podrá retirar el permiso a los copiantes a causa de faltas cometidas por éstos que les hagan merecedores de esa medida, o denegar dicho permiso si así lo estimare oportuno.

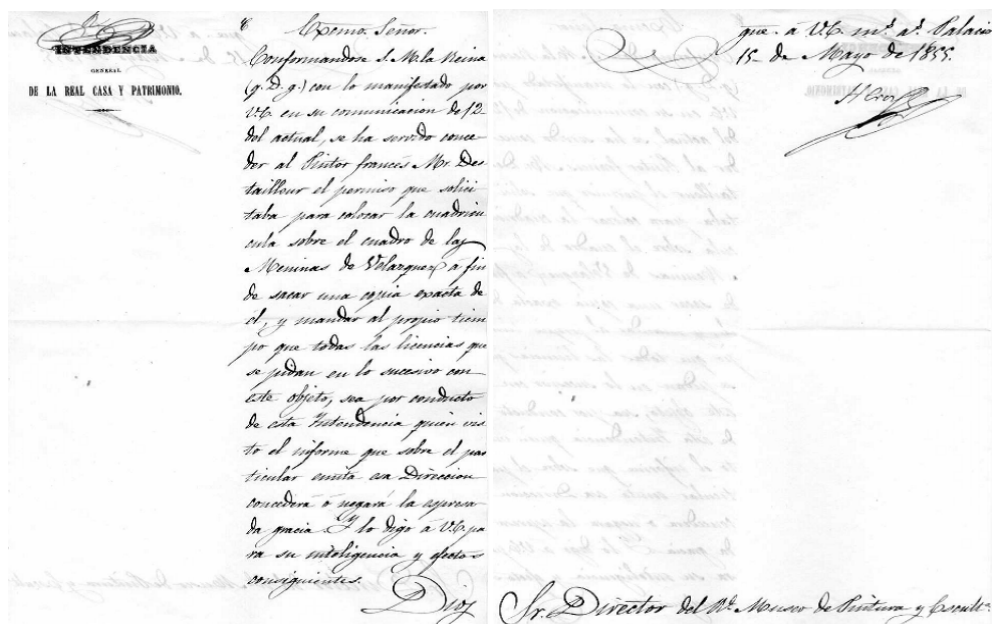
16. Queda terminantemente prohibido a los copiantes hacer uso de materias inflamables.

1.2.1.1.2. Instancias y certificaciones de autores ilustres.

El devenir, a lo largo de toda la historia del Museo del Prado, de los copistas, como se ha mencionado, ha permitido que haya podido tener lugar numerosos encuentros entre la institución y los pintores, muchos de ellos grandes figuras que en ese momento pretendían aprender a través de las copias de los grandes maestros que se encuentran colgados en las salas de Prado. Resulta interesante poder ver las peticiones y suplicatorios alzados a los responsables para que se les permitiese acceder a la posibilidad de copiar, más aún cuando muchos de ellos serían reconocidos años después como artistas de renombre e incluso alguno acabaría dirigiendo ese museo al que pedía acceder y pintar.

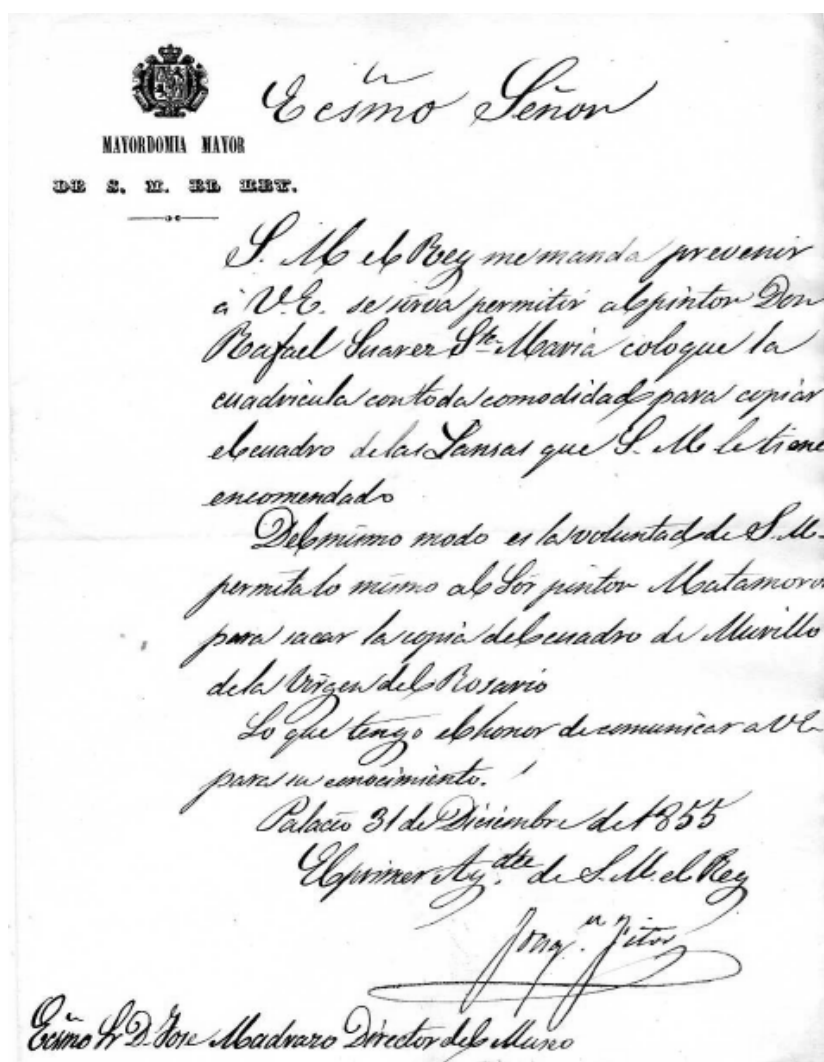
Por ello se recogen en este apartado algunas de las instancias y certificaciones que se emitieron en su momento para facilitar la posibilidad de copiar a muchos de ellos.

Como la petición de situar una plantilla para poder copiar por parte del pintor Destailleur:



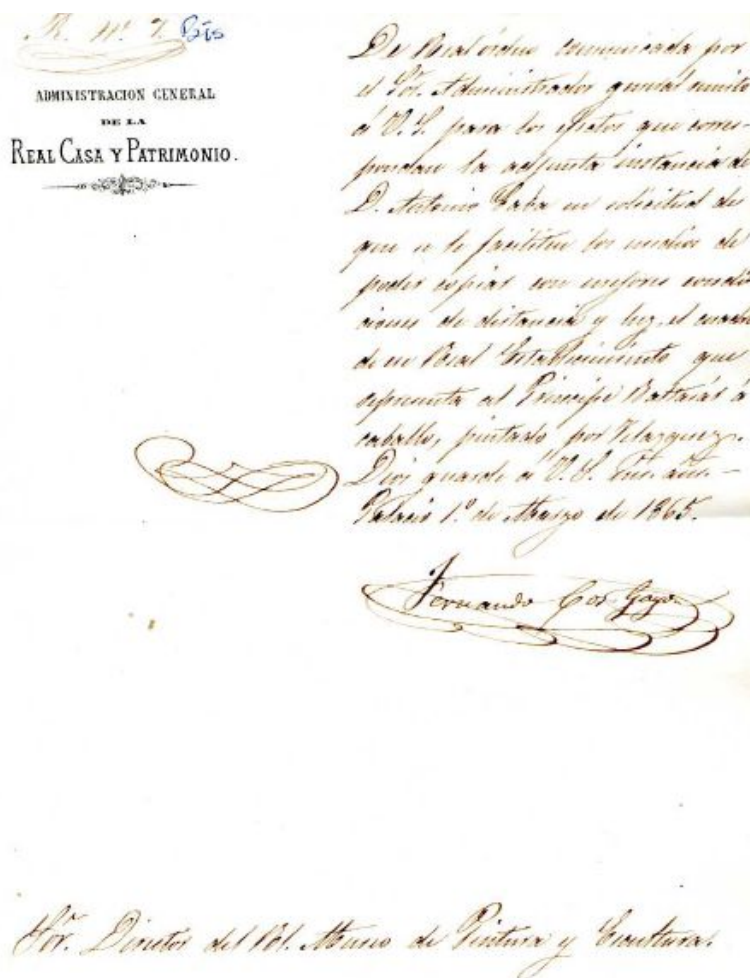
Visto bueno para que el pintor Henri Prosper Alfred Destailleur coloque una cuadrícula en el cuadro Las Meninas de Velázquez, con el fin de sacar una copia exacta del mismo. Mayo de 1855.

O la petición por parte del Rey consorte de España, Francisco de Asís de Borbón, a José de Madrazo, Director del Real Museo pidiéndole la autorización para que se ponga una cuadrícula en el cuadro de Las Lanzas y poder ser así copiado por el pintor Rafael Suárez Santamaría:



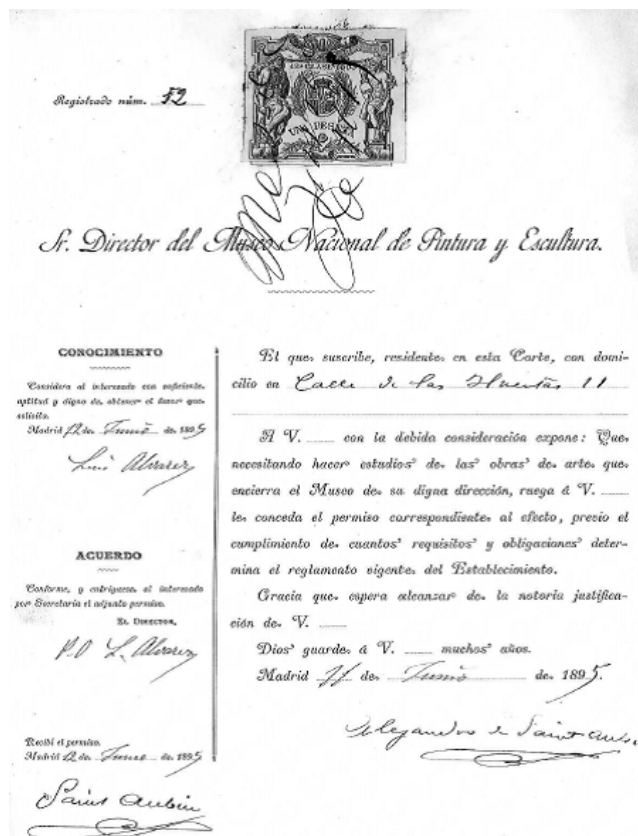
Solicitud por parte de Francisco de Asís y Borbón para Rafael Suárez. Diciembre de 1855.

Dentro de las distintas peticiones redactadas que se pueden hallar están las cartas escritas directamente al director del museo donde, como en la que sigue, se solicita permiso para que el conocido pintor retratista Antonio Caba y Casamitjana pueda copiar el retrato del príncipe Baltasar Carlos a caballo de Velázquez y petición que parece firmada por Fernando Cos-Gayón, quien acabaría siendo el ministro de Justicia y Gobernación años después:



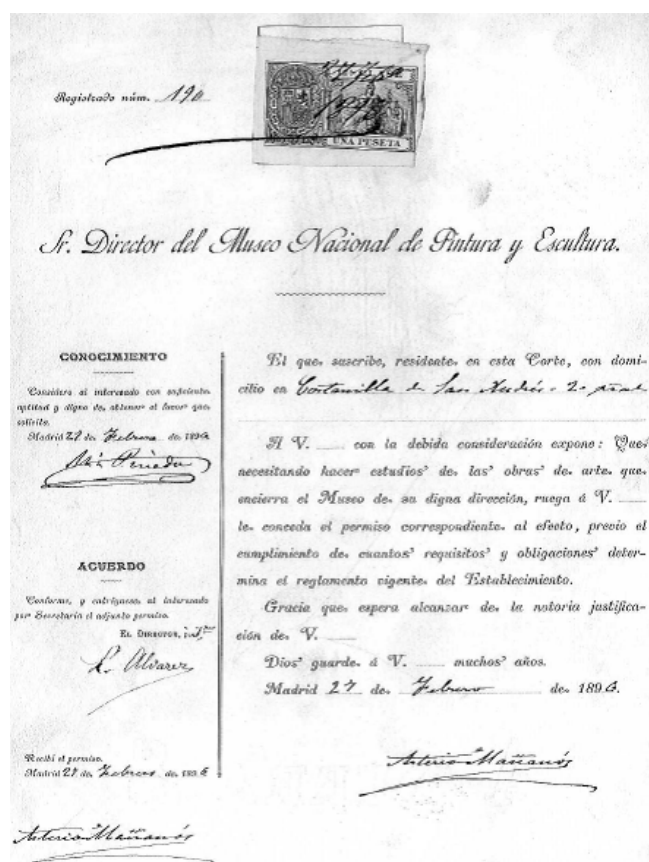
Solicitud de Fernando Cos-Gayón para Antonio Caba. Mayo de 1865.

También el pintor Alejandro Saint-Aubin Bonnefon dirigirá su petición al director para que se le permita copiar en las dependencias del museo:



Solicitud de Alejandro Saint-Aubin Bonnefon. Junio de 1895.

Tal y como haría también el retratista y costumbrista Asterio Mañanós Martínez:



Solicitud de Asterio Mañanós Martínez. Febrero de 1896.

Todas estas instancias pueden encontrarse protegidas en los almacenes del Museo del Prado, en la caja 1377, Legajo 14.88, nº expediente 3 se organizan las instancias de Vicente Palmaroli, Alejandro Ferrant y Fischermans, Timoteo Pérez Rubio, Francisco Pradilla Ortiz, Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal, Antonio Gisbert Pérez, Eduardo Rosales Gallinas, Juan Manuel Amerigo Asín, Francisco Jover y Casanova, y Daniel Urrabieta Vierge, todas dirigidas al director del museo por las que solicitan permiso para copiar obras.

Martín Rico y Ortega en 1855, José Soriano Fort en 1895, Eliseo Meifrén Roig, Manuel Alcázar y Ruiz y José Bermejo Sobera en 1895, José María López Mezquita en 1896 o José Santiago Garnelo y Alda en 1897 también pueden ser encontrados entre las peticiones para copiar en el Prado.

Como puede apreciarse en la recopilación de algunas de las instancias más conocidas, y de las que queda registro de las mismas, la valoración de la copia llega a ser tan importante que los artistas: reconocidos, desconocidos y futuramente famosos; tendrán en sus manos la capacidad de solicitar a través de la documentación exigida el acceder al Museo para poder acercarse a las grandes obras que éste contiene, así se ha de entender que tal posibilidad les resultará necesaria como para atravesar los requisitos que a tal efecto se exigen y poder disfrutar de la oportunidad que les presentan.

1.2.1.1.3. Otros documentos.

Pero no sólo se encuentran recogidos, entre los documentos que atesora el museo, únicamente las peticiones de los pintores profesionales, sino que además se utilizaba el recurso escrito para diversas peticiones relacionadas con la copia, ya fuera para hacer llegar a oídos de los responsables las quejas por parte de los copistas, en este caso, el gran amigo de Picasso Hortensio Güell pondrá la atención a la falta de asistencia del personal encargado de facilitar las entradas de lienzos para copiar:

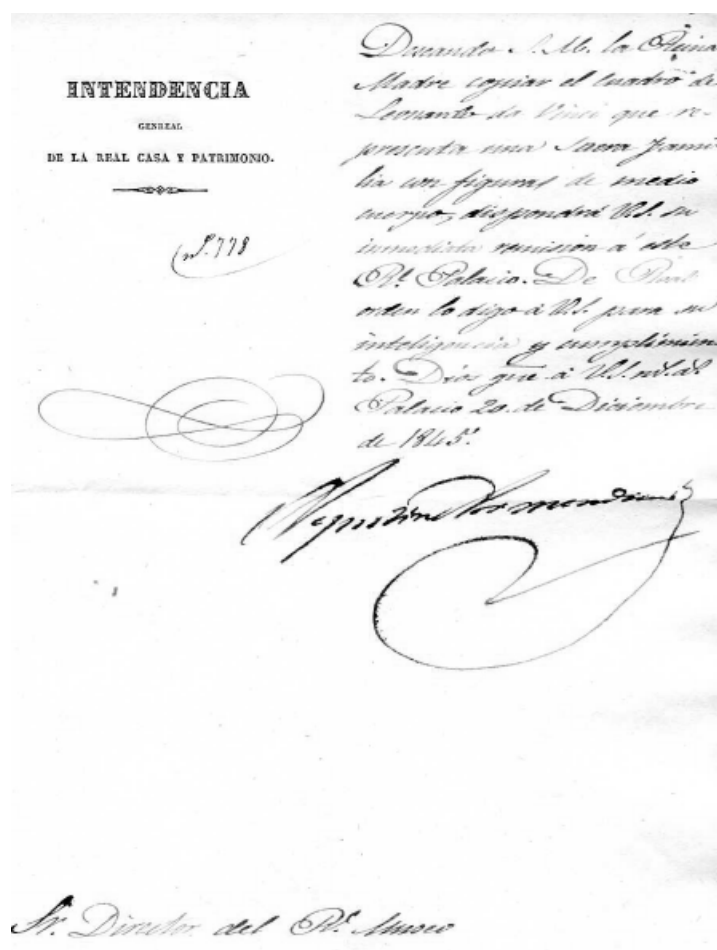
Al Sr. Secretario del Museo Arqueológico
 El que firma pone en conocimiento
 de V. que habiendo estado hoy a la hora que
 marca el reglamento para dar entrada
 a los libros, no he podido hacerlo por no
 encontrarse los empleados encargados de
 hacerlo.
 Suplico a V. ordene cumplir con su
 obligación dichos empleados, pues de lo contrario
 no nos ocasionan a todos gran
 perjuicio.

J. de la G.
 Hortensio Güell
 Med. d. M. d. G.

Queja de Hortensio Güell. Noviembre de 1897.

O para gestionar las idas y venidas de las obras a las dependencias reales para facilitar de este modo la copia por parte de los miembros de la corona, donde la Reina y la Infanta serán asiduas a copiar obras religiosas de los maestros del Prado. En referencia a esta relación tan directa entre la monarquía y la copia prácticamente desde los primeros años del nacimiento del museo, se ha podido encontrar numerosa documentación que relata las peticiones y los movimientos llevados a cabo para conseguir el objetivo demandado.

No será la primera vez que la Reina pide copiar cuadros, y para sus traslados se la harán llegar circulares al director del Museo, José de Madrazo, así en 1845 a través de una Real Orden por la que se dispone que el cuadro de la *Sagrada Familia* de Rafael, más conocido por el de la Rosa, sea remitido al Palacio Real para que pueda ser copiado por la Reina madre, en septiembre la petición tendrá como objetivo que el cuadro de *La perla* de Rafael sea el enviado a palacio y en diciembre La Sagrada Familia de Da Vinci:



Real Orden por la que se dispone el traslado del cuadro La Sagrada Familia de Leonardo da Vinci, para ser copiado por la Reina madre. Diciembre de 1845.

Y así durante los siguientes años se podrá ver como la Reina Madre y las Infantas Amelia y Cristina, bajo el auspicio de su tutor en Bellas Artes, hace distintas peticiones a lo largo de los años y así pueden encontrarse numerosas peticiones entre las que están:

- 1846. 14 de Mayo. Real Orden por la que se dispone el traslado al Real Palacio del cuadro de Rafael *La Sagrada Familia*, número 798, para ser copiado por la Reina madre.

- 1846. 16 de Agosto. Real Orden por la que se dispone el traslado al Real Palacio de los cuadros de Murillo número 275 y 219, para ser copiados por la Reina.

- 1846. 27 de Octubre. Real Orden por la que se dispone el traslado de la obra Cristo crucificado de Murillo al Palacio Real para ser copiado por la Reina madre.

- 1847. 21 de Agosto. Real Orden por la que se dispone el traslado al Real Cuarto de la Reina el cuadro de una Venus tendida sobre el lecho.

- 1848. 15 de Mayo. Real Orden por la que se ordena trasladar un cuadro de asunto místico de Giorgione, número de catálogo 792, para ser copiado por la Reina.

- 1850. 21 de Enero. Real Orden por la que se dispone el traslado del cuadro de Correggio nº 831 para que sea copiado por M^a Cristina Borbón.

- 1851. 29 de Abril. Traslado al Palacio del cuadro que representa *La virgen de Murillo y La virgen, el niño dios y San Juan* de Lucas de Leyden para la Reina Madre.

- 1851. 25 de Septiembre. Carta de Emilia Carmena de Prota a José de Madrazo por la que solicita los cuadros número 129 y 130 para que sean copiados por la infanta doña Amalia.

- 1851. 29 de Septiembre. La infanta doña Amalia quiere copiar los cuadros de Murillo que llevan por título *La Cabeza de Nuestro Señor* y *La Virgen de los Dolores*.

- 1851. 24 de Octubre. La Reina Madre ha pedido dos paisajes de Gaspar Dughet para ser copiados.

- 1853. 6 de Julio. La infanta doña Amalia desea copiar el cuadro de Horizonte sic Orrente por lo que será trasladado al Real Palacio.

- 1853. 15 de Septiembre. Remitido al Real Palacio el cuadro de Gaspar Dughet p920 para ser copiado por la infanta doña Amalia.

- 1853. 19 de Septiembre. Devolución del cuadro que representa un país de Horizonte sic Orrente p1993 que fue llevado al Real Palacio para ser copiado por la infanta doña Amalia.

- 1853. 29 de Noviembre. Petición de la *Sacra Familia* p690 de Luca Giordano para ser copiado por la Reina Madre.

- 1854. 30 de Enero. Real Orden por la que se autoriza a Inocencio Borghiny Borghini, Pintor de Cámara, para elegir dos cuadros que serán copiados por la infanta Amalia.

- 1854. 5 de Febrero. Petición del Real Palacio sobre los cuadros número 916 y 1585, elegidos por Inocencio Borghini para ser copiados por la infanta Amalia.

- 1854. 7 de Febrero. Instancia sobre el cuadro de Gaspar Dughet, que fue llevado al Real Palacio para que lo copiara la infanta Amalia, ha sido devuelto al Real Museo.

- 1855. 22 de Marzo. Inocencio Borghini ha elegido los cuadros 903 de Gaspar Dughet, 1517 y 1593 de Boudewinjs para ser copiados por la Infanta doña Amalia, por lo que son trasladados al Real Palacio.

- 1855. 27 de Diciembre. Instancia sobre la entrega en el Real Palacio el cuadro de Murillo que representa a la *Purísima Concepción* p 229 para que sea copiado por la Reina.

- 1856. 4 de Mayo. Petición para ser llevado al Palacio una *Concepción* Murillo p229 ser copiado por la Reina, pero una señora alemana está copiando del mismo cuadro se ha ido a recoger para que termine.

- 1856. 25 de Noviembre. Solicitud de los cuadros números 1595 y 1254 para ser copiados por la Infanta Doña Cristina.

- 1857. 4 de Febrero. Solicitudes y devoluciones de cuadros para ser copiados en Palacio por las infantas.

- 1858. 9 de Marzo. Solicitudes y devoluciones de cuadros para ser copiados en Palacio por las infantas.

- 1859. 25 de Febrero. Solicitudes y devoluciones de cuadros para ser copiados en Palacio por las infantas.

Me he encargado al Con-
sejo del Sr. Museo de San
Ferdinand, para que lo copie el Sr.
la Reina, Mr. Infanta D. Cristina
Un Cuadro narrado con el Sr.
1857. en octubre Sr. W. H. H. H. H.
Palacio 15 de Abril de
1859.
Juan José V.

Sr. Director del Sr. Museo de San Fernando de S. M.

Solicitudes y devoluciones de cuadros para ser copiados en Palacio por la infanta Doña Cristina.

15 de Abril de 1859.

1.2.2. La copia como aprendizaje para los autodidactas.

Todos aquellos que sintieron la llamada del arte pero por distintas razones no pudieron apresar los conocimientos en el modo usual posaron sus ojos en el acto de copiar como una enseñanza tan válida y exquisita que ésta les ha guiado en su camino algo más árido que los artistas que pasaron por los caminos allanados de los profesores.

Se puede copiar en vivo, se puede copiar con reproducciones o con libros ilustrados en los que se desgranar los pasos a dar, como ejemplo de este tipo de publicaciones se pueden encontrar obras como *Pisarro, libro escrito e ilustrado para pintar una copia del cuadro*, del año 1968¹⁶⁵ donde remarcen la necesidad de copiarlo todo para estudiar el color, la pincelada, la composición, todo lo que contiene un lienzo que habla más allá de una primera impresión, con la intención de analizarlo, descomponerlo y sobre todo entenderlo y solucionando por sí sólo las dudas que surjan.

Es ésta una opción para todos aquellos que quieran que sus profesores sean los más excelsos pintores, consiguiendo que éstos le hablen sin importar los años de distancia, pero a pesar de ser una adecuada opción, ésta palidece al enfrentarse al cuadro directamente, no a una reproducción plana por muy buena que ésta pueda ser ya que siempre adolece de una profundidad, y se consigue un salto cualitativo incuestionable al pasar a discutir con el autor a través de su obra en vivo, al poder verla desde todos los ángulos, admirando no sólo colores sino también texturas, sintiendo la fuerza expresada en cada pincelada porque esta intención se ve en la cantidad de pintura, en el trazo, en la veladura.

¹⁶⁵ Parramón, J. M. (1968). *Pisarro, libro escrito e ilustrado para pintar una copia del cuadro*. Barcelona: Instituto Parramón.

Todas estas razones son las que impulsan a muchos pintores nóveles a acudir a las salas de los museos con la humildad de ponerse frente a una obra y dejar que sea ella la que les enseñe todo aquello que admiran.

En los museos se pueden ver a los copistas peleándose en los momentos iniciales de la confección de una obra, donde absorben todo lo que pueden de la obra original, tratando de desentrañar los modos en los que se consigue una pintura así, por eso el acto de copiar de un autodidacta es muy profundo, porque se ha de comprender que todo terreno es árido hasta que se ha pasado en diversas ocasiones por él y que sin estudios reglados previos todo camino está no hollado. De ahí que el valor que una obra de un amante de la pintura que ha sufrido para conseguir apresar todo conocimiento únicamente con la observación y la copia es tan válido que debe ser digno de respeto.

No hay nada más satisfactorio que poder apreciar la evolución en la técnica y la habilidad de éstos, pues cada cuadro que se realiza es un paso más a la excelencia.

Como ejemplo de este aprendizaje autodidacta, se mencionará un caso, a modo de representación de esta clase de artistas, que durante cuatro años se pudo observar en el Prado casi los inicios y la evolución de una copista que responde a esta definición de aprendizaje individual en particular:

Almudena L. O. es una pintora autodidacta que decidió acudir al Museo del Prado para aprender todo aquello que consideraba necesario para poder mejorar tanto su técnica como su habilidad para resolver conflictos con la composición de sus obras. Así empieza con obras que considera asequibles para su habilidad y poco a poco se va atreviendo con cuadros de factura más complicada.

Se puede ver su evolución, que continua en progresión, en una de las primeras copias que realizó en el Prado: *Un barco naufragado* de Carlos de Haes (Figura 9) se atreve con un cuadro sensiblemente difícil para alguien que aún no tiene mucha experiencia y que se enfrenta a unas condiciones totalmente distintas a las habituales, una sala frecuentada por visitantes, con rumores continuos y con interrupciones constantes por parte de los espectadores, fruto de estas primeras condiciones y experiencia se puede entender que su obra se queda en un estudio más superficial de lo pretendido, puesto que aún no ha desarrollado las habilidades necesarias para poder transmitir el ambiente que se respira en el cuadro y que son precisamente por las que se ha puesto a copiarlo, para aprenderlas; se encuentra con problemas como el reflejo de las nubes en el agua, que resuelve tras consultar a otros copistas que están en esos momentos en el Museo y que han realizado ese mismo trabajo en ocasiones anteriores. Queda medianamente satisfecha con el resultado pero seguirá queriendo dominar los efectos de la naturaleza, y será ese deseo el que la llevará a copiar más cuadros de paisajes y, de nuevo, a Carlos de Haes o a Martín Rico.

Sin embargo, en el siguiente cuadro (Figura 10) que será la copia de uno de los tapices de Goya *Los perros en trailla*, con algo menos de requisitos técnicos ya que no se debe olvidar que eran cartones simplificados para poder traspasarlos a la urdimbre del tapiz, se puede apreciar más cercanía con el original, donde aún carece de una exactitud en perspectiva y tamaño que fueron motivadas por no tomar referencias espaciales antes de comenzar el cuadro y quedarse estática frente al cuadro sin alejarse para comparar en distancia. Aún a pesar de ello el resultado final de esta copia es muy cercana al original,

lo que confirma que la práctica hace la maestría, además de dar la confianza para atreverse con cuadros más complejos donde corregirá el error presente en éste y no volverá a inmutarse en una única posición, y además logrará la concentración que necesita pues ya se ha acostumbrado a las interrupciones.

Decidida a dominar los paisajes en embarcará en las *Lavanderas de La Varenne* de Martín Rico, obra que realizará en un par de ocasiones y que como puede apreciarse en la comparación entre la primera en el año 2011 (Figura 11) y la siguiente en el 2015 (Figura 12) el dominio del color y de la atmósfera que tiene el cuadro se ha ido consiguiendo con más acierto puesto que entre esos años no ha dejado de copiar, aunque fueran otros cuadros que nada tenían que ver, y de todas esas prácticas ha ido extrayendo unas enseñanzas que le han facilitado resolver los problemas del cuadro en cuestión. En la segunda copia se puede apreciar que las matizaciones de la luz solar a través de las nubes, la degradación de la luz en los distintos puntos del cuadro, detalles que no le fue posible aportar en la primera copia puesto que aún no dominaba la técnica. También puede verse el control que va adquiriendo en la formulación de volúmenes y en la minuciosidad que le imprime a la segunda copia y cómo soluciona su pelea personal con los reflejos en el agua que ahora son más certeros.

No sólo volver a copiar le ayuda a mejorar sino que va corrigiendo, en base a los conocimientos que ha ido compilando de todas las obras que ha ido reproduciendo, los errores que tuvo la primera obra.

Con objetivo de aprender más volúmenes decide copiar *La Virgen con el Niño* de Trevisani (Figura 13), donde son éstos los que configuran la sensación de majestuosidad

de la obra, el resultado final de la copia es muy cercano al original y ha sabido imprimir ese ambiente de recogimiento que hay entre las figuras de la obra. Las prácticas previas con pinturas de otros maestros la han dado, no sólo la confianza para tratar una obra religiosa sino también la maestría para resolverla con gran acierto.

La última obra que se aporta es un bodegón de Meléndez llamado Bodegón con caja de jalea, rosca de pan, salva con vaso y enfriador (Figura 14) y presenta varios retos para una autodidacta como la composición, el efectismo luminoso, los volúmenes y sobre todo las muy distintas texturas representadas como el vidrio o el corcho, es un cuadro técnicamente muy complejo y el copiar le ha facilitado el valor para enfrentarse a una obra tan complicada como ésta, gracias a esa confianza ha ido resolviendo los conflictos con los que se encuentra, aún sin conseguir una copia exacta ha logrado un ejercicio de habilidad muy loable que proyecta intenciones de futuro.

Todas las obras han ido ganando en técnica y en confianza, no se debe olvidar que es una artista autodidacta, y el copiar le ha puesto a su alcance no sólo una serie de problemas que ha tenido que resolver de modo personal, leyendo sobre el estudio del cuadro cuando lo había o consultando a otros copistas que se habían topado con esta clase de dificultades previamente, sino que el poder apreciar su mejora como pintora le ha dado la confianza necesaria para ir subiendo la dificultad de las obras a las que se enfrenta, pues si bien aún queda camino por recorrer los objetivos conseguidos en el trayecto le ha dado mayor dimensión como artista.

Se debe valorar muy positivamente la valentía con la que los artistas autodidactas se presentan ante los maestros colgados en los salones de los museos, porque la dificultad

que éstos muestran incluso a autores consagrados, como pudo verse en el apartado anterior, no es menor contra más a artistas nóveles, y porque se añade la circunstancia de no haber seguido una enseñanza formal, lo cual complica cualquier paso dado en el avance, pues lo que puede ser la lección de un día para ellos significa un periplo de aciertos y errores que es fruto tanto de muchas decepciones como de un orgullo personal cuando logran solventarlo.

Que la copia enseña queda ineludiblemente demostrado pues se aprecia el dominio de las técnicas sólo siguiendo la trayectoria de cualquier pintor que haya acudido a copiar con frecuencia, cómo la progresión es clara, y aunque a veces se enfrenten a problemas gigantescos en los que los recursos para su solución son a través de terceros, pues no pueden hablar con el maestro en cuestión más allá de las pistas que la haya podido dejar en su obra, siempre acaban encontrando la salida a los mismos aunque eso signifique enfrentarse una y otra vez a ese escollo.

Se han embarcado en la tarea de solucionar los obstáculos que les tienden los grandes autores sin más pistas que el resultado final que se consigue cuando se finalmente se solventan, se pelean en una tarea titánica con maestros silenciosos y poco a poco desentrañan los que les llevó a ser los más reconocidos autores.

Así se debería valorar todo lo que la copia enseña, una herramienta que se presta por igual a instruidos o autodidactas, a enseñar con gran generosidad a todo el que se vale de ella para avanzar en sus conocimientos.

1.2.3. La copia como aprendizaje para no pintores.

Una de las particularidades que ha demostrado la copia es la de enseñanza a pintores, pero la capacidad de la misma se expande más allá de la actividad en sí misma, como prueba de ello está el hecho de facilitar la comprensión artística a personas que no la ejercitan.

Se parte de un ejemplo en primera persona, los conocimientos sobre arte antes de poder ser influenciada por la visión de las copias eran los de las obras acabadas, obras maestras que el ojo no entrenado sólo se quedaba en la superficie y en el producto terminado sin ser capaz de desentrañar ninguno de los pasos que consiguen que esto llegue a ser así, así pues en cuatro años se ha tenido la oportunidad de ver el proceso de copia desde el minuto uno en al menos 330 copias: 31 en 2011, 88 en 2012, 90 en 2013, 58 en 2014 y 63 en 2015.

Los lienzos que se observaron han comenzado en su mayoría con únicamente una base de un color inicial o directamente en blanco y procediendo a buscar el color base en primer día, con lo que se ha podido ver cómo se encaja una pintura o cómo se dibuja partiendo de cuadrícula o de líneas básicas que ayuden a encajar adecuadamente el dibujo (Figura 15). En esta fase se ha podido aprender que, a diferencia de lo que se creía, y siempre recordando que los conocimientos previos en los procedimientos del arte son prácticamente inexistentes, no se pinta sobre un lienzo en blanco sino que la base de color cambiará sensiblemente los resultados finales, pues tras comparar la copia del mismo cuadro en distintos copistas con distintas bases, el resultado ha sido muy diferente en

referencia a las luces o los tonos de piel de los retratados, complicando visiblemente el trabajo del copista para llegar a conseguir los tonos del original o incluso impidiéndolo.

La idea presupuesta de que el trabajo en una obra consistía en dibujarla y a partir de ahí comenzar a darle el color definitivo tampoco resultó ser acertada, pues se pudo aprender como los tonos se van consiguiendo en capas, poco a poco y con muchas matizaciones (Figura 16), avanzando por fases y no por zonas completamente terminadas de una única vez, ayudando de éste modo a una concepción más global del trabajo que se realiza sin perder la objetividad sobre la copia y su relación con el original. Así mismo resultó sorprendente ver como los tonos de piel contienen azules o verdes, tonos que al espectador no acostumbrado le resulta complicado admirarlo en las obras.

Otra enseñanza que se pudo aprender fue que no siempre se pinta una obra y se termina ésta con las luces, algunas se efectúan en el sentido inverso, se acaban con las sombras y se parte de las luces. Sobre los colores utilizados sobre las luces, también se aprendió sobre el blanco plomo y las consecuencias que éste tuvo sobre la salud de algunos pintores o cómo a día de hoy no existe ningún color que se le iguale en su luminosidad, pero no sólo se aprendió sobre el blanco, también sobre los azules o los rojos y su importancia en la pintura (Figura 17).

También se pudo adquirir conocimientos sobre los procesos de secado de las veladuras pues condicionan tanto la conservación futura de la obra como los resultados de la misma (Figura 18), y sobre los distintos productos que hoy en día se utilizan para acelerar los procesos de secado y cómo afectan al craquelado de la copia (Figura 19) e incluso al respecto de los distintos pinceles y composición de los mismos y cómo una

pincelada cambia, y con ella el resultado, al utilizar un pincel u otro, e incluso el grado de humedad de la pintura en el mismo, viendo como el uso de un pincel seco sobre una mancha puede transformarse en un reflejo en el agua.

Toda esa enseñanza fue fundamental para el cambio de percepción en las obras pictóricas, no se ha vuelto a mirar una obra del mismo modo (Figura 20), ahora hay algo más que admirar que únicamente la pura representación de un objeto, persona o paisaje, ahora se valora la profundidad de la pintura, la atmósfera recogida en un paisaje o las carnaciones de un retrato (Figura 21). Y toda esa información ha sido transmitida a través de la observación de las copias y de sus procesos, además de la explicación generosa de los trabajos que iban haciendo por parte de los copistas (Figura 22).

Queda así patente que el acto de copiar no sólo afecta a quien lo realiza, sino que es una herramienta fundamental en la enseñanza del que únicamente observa, pues la dimensión que adquiere la pintura tras saber el trabajo que hay detrás y cómo se llega a conseguir los resultados sobrepasa la teoría.

La copia debiera ser más habitual en la instrucción tanto para unos como para otros, pues consigue demostrar la excelencia de los pintores y desterrar los trabajos ilusorios que parecen pero no son. Copiar o ver copiar da perspectiva y pone en valor procesos que no llegan si no se tiene conocimientos profundos sobre arte, es una actividad que aporta una visión magnífica para admirar los originales desde un punto de vista más íntimo.

Los museos aportarían más valor a su institución si mantuvieran, en el caso de tenerlo, o crearan un departamento de copia pues es una actividad que atrae las miradas de los visitantes y les enseña a ver y no sólo a mirar.

Capítulo 2

Metodología y objetivos

El estudio que se presenta pretende reafirmar el valor de la actividad de copiar a maestros renombrados en el aprendizaje artístico, fundamentalmente en el pictórico.

Para llegar a ésta conclusión se ha desarrollado la investigación en varias vías, a través de un análisis teórico y un análisis práctico, entendiendo en este aspecto la practicidad en cuanto a la experiencia personal en el ámbito de aprendizaje sin conocimiento previo de pintura, gracias a la experiencia personal que he desarrollado durante cuatro años de observación del trabajo de los copistas en el Museo del Prado, y a las experiencias de los propios copistas a los que se les ha pedido valorar las enseñanzas que pudieran extraer de la copia en su desarrollo artístico.

Sin embargo, se debe hacer constar que debido a la naturaleza de este estudio, resulta complicado valorar cuantitativamente los resultados puesto que las respuestas son mayoritariamente personales y subjetivas, así mismo la dificultad de este estudio aumente ante la falta de publicaciones específicas sobre el asunto a tratar lo que ha obligado a extraer apuntes puntuales de obras magnas en las que las páginas dedicadas a la copia eran apenas unas notas al margen o comentarios deslizados entre líneas.

Resultado de todo esto es que el peso de la investigación cualitativa es mucho mayor y se centra en entrevistas abiertas, observación y observación participante; donde se ha compartido con los copistas la experiencia de su actividad dentro del contexto en la que

la copia se veía inmersa, con el afán de conocer directamente toda la información alrededor de la misma ¹⁶⁶.

Se ha de puntualizar que la observación participante ha sido tan importante que la premisa inicial de dejarla a un lado ha sido imposible, y el valor de su adecuación ha sido refrendado por Kirk y Miller (1986: 10) que afirman: “la investigación cualitativa es un fenómeno empírico, localizado socialmente, definido por su propia historia, no simplemente una bolsa residual conteniendo todas las cosas que no son ‘no cuantitativas’”¹⁶⁷, por ello se dedica un apartado en el estudio denominado “La copia como aprendizaje para no pintores”.

Por la misma razón Strauss y Corbin (1990) en su texto *Basics of qualitative research: grounded theory procedures and techniques* ha resultado de gran ayuda al sistematizar la aproximación a un estudio no cuantitativo y con variables abiertas, dónde la lectura de textos técnicos y no técnicos ayudan a testar la teoría expuesta. También y siguiendo a estos autores se ha concretado la amplitud de estudio para convertirlo en un análisis más específico.¹⁶⁸

2.1. Estructura interna

El contenido del estudio se ha dividido en cuatro capítulos donde se ha pretendido abordar todos los aspectos teóricos y prácticos que pudieran ser incluidos en un tema

¹⁶⁶ Valles, M.S. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis.

¹⁶⁷ Kirk, J & Miller, M.L. (1986). *Reliability and Validity in Qualitative Research (Qualitative Research Methods)*. Thousand Oaks: SAGE Publications Inc.

¹⁶⁸ Strauss, A. L. & Corbin, J. M. (1990). *Basics of qualitative research: grounded theory procedures and techniques*. Thousand Oaks: SAGE Publications Inc.

como el que se trata: la confirmación de la absorción de conocimiento de manera efectiva a través de la imitación y la copia de los maestros antiguos en el Museo del Prado.

En el primer capítulo se presenta el trabajo y se aporta información general para una aproximación al momento en el que se encuentra socialmente la percepción de la copia y la institución donde se han realizado los estudios a los sujetos de la investigación. Dentro del mismo se remarca un punto a tener en cuenta: el estado de la cuestión hoy en día, ya que existe una barrera resultado de la falta de bibliografía específica sobre la copia, especialmente en España, y debido a ello la investigación ha bebido de todas las fuentes posibles, dando como resultado una aproximación al significado y utilidad de la copia, más prolífica en autores y tratadistas de siglos pasados que la de hoy en día, aspecto que reafirma la necesidad de revalorizar el acto de copiar como indispensable en la actividad lectiva. Debido a esta sorprendente visión tan antónima entre la metodología de enseñanza de los maestros antiguos y los contemporáneos veremos la diferencia que existe entre la idea de obra maestra ayer y hoy, y la importancia que se le daba a la misma a lo largo de la historia por parte de pintores consagrados. Además se añade la percepción que han tenido de la copia algunos de los autores más importantes que ha habido en el mundo de la pintura, aquellos que afortunadamente dejaron por escrito los sentimientos y valoración que le atribuían al acto de copiar tanto entre sus propios estudiantes como en su experiencias personales en el camino a convertirse en quien fueron.

Así mismo en este capítulo se estudiarán las diversas utilidades de la copia dependiendo del sujeto que la utiliza, por ello nos encontraremos con la experiencia que se extrae de los pintores que han pasado por escuelas y maestros para aprender a pintar, con lo que ha

significado la copia para pintores que no tienen ninguna base instructiva puesto que son autodidactas y el aprendizaje que se puede extraer del mero hecho de ver copiar para sujetos que no poseen capacidades artísticas o que nunca han tocado un pincel. Se verá también dos finalidades además de la lectiva propiamente que son la copia como fin último, no como método instructor y la copia como elemento testimonial donde los originales tomados como ejemplo desaparecieron o fueron terriblemente dañados.

Se aporta información del siglo XIX, comenzando por la regularización de la actividad de copia, incluso en reglamentos en los que no hay más que tres o cuatro departamentos organizados, declarando de este modo la importancia que existía de la copia como para que fuera necesario regularizarla, además se aportan certificados y legajos donde se puede apreciar la importancia indiscutible que tuvo la copia refrendada por grandes autores e incluso desde las instancias monárquicas del país, preocupadas con este tema.

En el segundo capítulo se define la metodología y objetivos a través de los cuales ha sido posible investigar a fondo el tema al que se refiere la tesis, cómo se ha mencionado en el apartado anterior, la dificultad debida a la falta de documentación ha dado como resultado el que investigar a través de otras vías, por ello la metodología utilizada para solventar ese problema ha sido ampliando la recogida de información ya no sólo escrita sino también en entrevistas, encuestas y experiencia personal.

En el tercer capítulo se focaliza en el análisis de los datos extraídos, tanto de modo cuantitativo como cualitativo, analizando y valorando las afirmaciones de los directamente relacionados con las copias, ya sean como expertos y estudiosos, en las entrevistas a los jefes de las distintas escuelas pictóricas del Museo del Prado, las

máximas autoridades en su campo en España y algunos en el mundo o como alumnos prácticos de la copia.

Sobre el apartado entrevistas a conservadores se sigue la posibilidad ofrecida por Patton¹⁶⁹ donde se ha optado por las entrevistas estandarizadas abiertas, dando libertad a los encuestados para responder libremente a un cuestionario estándar para todos. Los copistas, sin embargo, contestaron además a encuestas que pudieran ser más restrictivas para así poder cuantificar el impacto que tiene la copia en distintas edades y sexos.

Por ello se centra en el análisis, tras la exposición de la información, encuestas, entrevistas y experiencia personal, para extraer de todas las fuentes de información una respuesta a la pregunta de si la copia enseña o, por el contrario, no tiene un impacto significativo en la enseñanza.

Por último el capítulo cuarto detalla las conclusiones a las que se ha llegado con la investigación y a la confirmación de la premisa inicial y objetivos, quedando demostrado en ella la premisa sobre la que trata el estudio que es la aceptación del valor instructivo de la copia en el ámbito artístico.

Para finalizar sólo queda exponer la bibliografía utilizada y anexos.

¹⁶⁹ Patton, M.Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Beverly Hills: Sage.

2.2. Valoraciones de conservadores y pintores

No se ha querido reducir la información conseguida a un único método de interpretación, con lo que se ha optado por estudiarla en las dos vías: apreciando la aportación cualitativa y cuantitativa de los datos recogidos; donde la investigación cualitativa ha ofrecido la oportunidad de estudiar los datos dentro de su contexto y su interpretación en el mismo, de la profundidad de la información, a través del conocimiento e impresiones de los máximos responsables de los departamentos de pintura del principal museo español, el Museo del Prado; y la cuantitativa facilitando la reducción de los datos aportados a estudios estadísticos mediante las encuestas a los objetivos del estudio: los copistas del Prado.

En el avance de la investigación se ha ido descubriendo la concepción y valoración que los autores clásicos tenían del acto de copiar; sin embargo, a lo largo de la recopilación de la información, surgió la duda sobre cuál sería la idea que tenían los más cercanos a esta actividad: los conservadores al ser los máximos expertos en sus escuelas pictóricas cuando podían contemplar a los copistas en sus salas sabiendo la percepción que sus maestros tenían de la misma, y los pintores al realizar la actividad en las numerosas salas de los museos.

Por ello se tomó la decisión de hacer constar sus impresiones y enriquecer el estudio con sus impresiones al respecto.

2.2.1. Entrevistas a conservadores.

Se ha elaborado unas entrevistas tanto cualitativas como cuantitativas para permitir a los conservadores del Museo del Prado la posibilidad de aportar más datos a la investigación y para conseguir esta información se confeccionó una encuesta abierta de preguntas, donde se permitió la explicación pormenorizada si así lo deseaban.

Se realizaron entrevista a cinco responsables ya que son las escuelas principales del Museo del Prado y por ello son las que aquí se representan.

La encuesta constaba de nueve preguntas en las que se trataba de apreciar su opinión sobre la copia en referencia a la escuela que cada uno de ellos dirigía en el Prado e indagar algo más en la misma para comprobar si en los distintos siglos la utilización de la copia había cambiado o tenía consideraciones distintas dependiendo de la época que se tuviera en referencia.

Al ser una encuesta abierta algunos de los encuestados ampliaron su contestación con datos que redondearon y ampliaron sensiblemente el ámbito de la pregunta a la que se hacía referencia, generando de este modo una información mucho más completa de lo esperado.

La lista de preguntas fue para todos los conservadores las mismas, algunos se centraron en su contestación, con otros se produjo un diálogo para ahondar en la cuestión que se presentaba.

Esta lista fue la siguiente:

- ¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?.

- ¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.
- ¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?.
- ¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.
- ¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.
- ¿Elegía el autor o sus maestros?.
- ¿Qué destino final tenían las copias?.
- ¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.
- ¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.

Los conservadores a los que se les preguntó son los jefes de los departamentos de pintura del Museo del Prado:

- Javier Portús Pérez: Jefe de Conservación de Pintura Española hasta 1700.
- José Juan Pérez Preciado: Conservador de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte hasta 1700.
- Andrés Úbeda de los Cobos: Jefe de Conservación de Pintura Italiana y Francesa hasta 1700.
- Manuela Mena Marqués: Jefa de Conservación de Pintura del Siglo XVIII y Goya.
- Francisco Javier Barón Thaidigsmann: Jefe de Conservación de Pintura del Siglo XIX.

Para facilitar las distintas entrevistas se separarán en apartados y así poder centrar cada una de las distintas escuelas que componen el sector conservación en el Museo del Prado.

2.2.1.1. Javier Portús Pérez: Jefe de Conservación de Pintura Española hasta 1700¹⁷⁰.

Nacido en Madrid en 1961. Jefe de Conservación de Pintura Española hasta 1700 del Museo Nacional del Prado. Doctor en Historia del Arte, especializado en la cultura visual del siglo de oro en España, en la relación entre pintura y literatura. Integrante del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, ingresó en 1999 en el Museo Nacional del Prado. Ha publicado y comisariado monografías, entre otros, a Ribera y especialmente a Velázquez. Entre sus actividades relacionadas con el Prado figuran la redacción de una monografía sobre la bibliografía del Museo (publicada en 1994) y otra sobre la Sala Reservada (1998), la revisión del catálogo de las pinturas (1996) y el comisariado de las exposiciones *Velázquez, Rubens und Lorrain. Malerei am hof Philipps IV* (Bonn, 1999-2000, en colaboración con Andrés Úbeda), *Niños de Murillo* (2001), *La Sala Reservada y el desnudo en el Museo del Prado* (2002), *El Grafoscopio: Un siglo de miradas al Museo del Prado, 1819-1920* (2004, en colaboración con José Manuel Matilla) y *El retrato español: del Greco a Picasso* (2004), *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado* (2006) y *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro* (2008). Como conservador de pintura barroca

¹⁷⁰ Barroso, C. (Entrevistadora) & Portús Pérez, J. (Entrevistado). (2014). *Cuestionario para conservadores* [Transcripción de la entrevista].

española estuvo a cargo en 1999 del montaje de las salas destinadas para esas obras y de la redacción de las respectivas guías de salas. Su publicación *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. (2012), resultó ganadora del premio Juan Andrés de Ensayo e Investigación en Ciencias Humanas (2011), otorgado por el Grupo de Investigación Humanismo-Europa.¹⁷¹

La entrevista se realizó el 22 de mayo de 2014 en el despacho del conservador. Las respuestas a las preguntas formuladas fueron las siguientes:

¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?

Sí, sobre todo desde el momento en el que hay una enseñanza más o menos reglada del arte en Europa, la copia se constituye en uno de los métodos iniciales y fundamentales para el aprendizaje.

Aparecen lo que son las primeras misiones pedagógicas, publicaciones de Ramón Gaya.

En los años sesenta del siglo XIX se hace en Francia el Museo de Copias, que se debe a los museos antiguos de reproducciones artísticas.

Por ejemplo existe copia en la Academia de San Fernando del *Lavatorio* de Tintoretto, este dato se sabe por Palomino ya que es quien lo identifica. También Pacheco comenta que en el viaje a Roma copió la Capilla Sixtina, fue testigo de Rubens copiando a Tiziano, pero a diferencia de éste Velázquez quiere medirse con los Maestros.

¹⁷¹ P. A. (s.f.). *Portús Pérez, Javier*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/portus-perez-javier/734fe766-b7a7-485d-9cb8-b907fc0178d5>

¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.

Velázquez utiliza más los cuadros para inspirarse además de los grabados. Se desconoce las copias que hizo, pero sus originales son copiados muy pronto, no tanto para aprender sino para vender debido a su éxito. El viaje a Roma le modifica la percepción pictórica.

¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?.

Por supuesto. Según Pacheco, en el primer viaje de Velázquez a Roma, éste le cambia, allí ve los Tintoretos y la Cailla Sixtina y copia ambos. Hay constancia que llegó a calcar mecánicamente un caballo de Rubens para un retrato de Felipe IV por cuestiones de tiempo. En *Las hilanderas* copia a Rubens en el fondo del cuadro.

¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.

Les ayudó.

¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.

Velázquez copia a Tintoretto y a Miguel Ángel en Roma.

Rubens copia a Tiziano, Rembrandt también copia.

La dificultad a la hora de encontrar copias de autores estriba en que no se firmaban, y al ser copias exactas no se puede discernir la mano del pintor, su individualidad, algo que sucede en las copias de Carreño, pueden llegar a identificarse caracteres sólo sabiendo que es él quien hace la copia.

¿Elegía el autor o sus maestros?.

Ambos.

¿Qué destino final tenían las copias?.

Algunas eran para ventas, otras desaparecerían por la incapacidad de ver la mano del autor en ellas. Hubo copias de Rubens sobre Tiziano por las que se llegó a pagar más que por originales del propio Rubens.

Moya del Pino lleva copias a Estados Unidos en los años veinte como exposición itinerante.

Martínez del Mazo copia para vender, ya que la copia era más valorada. Desde el siglo XIX se infravalora la copia porque prefirieron un original entendido como escritura pictórica, como ejecución en la que ver la mano del artista, con afán fetichista, más relacionado con el mercado, con el objetivo de difundir la invención del artista. Anteriormente no era sólo el artista lo que se valoraba sino también la concepción del cuadro, la elección de su forma, tema, etc...

En la Academia de Bellas Artes de San Fernando algunos de los vaciados que tienen son de esculturas antiguas que se preocupa Mengs de traerlos porque se consideraban fundamentales para los alumnos, los primeros ejercicios tenían que ver con la copia de esos lienzos, antes que de modelos vivos se estaban copiando esculturas antiguas.

En el Museo de Bellas Artes de Boston, en el XIX, los vaciados de escultura convivían con los originales con una de las funciones principales que era el aprendizaje, ser una escuela.

¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.

Los tratados de pintura de Palomino y Giacometti. El tratado de Jusepe Martínez. La consideración que reciben en ellos las copias como unas de las primeras escalas de la formación del artista.

Teorías de la copia en tratados de arte y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde la enseñanza se hacía a base de copias.

Penny y Haskell: El arte y el gusto en la Antigüedad, con la idea de la antigüedad como modelo a copiar. Uno se mete en toda la historia del arte occidental, porque tiene que ver con la propia conciencia de arte y de tradición artística. A partir del Renacimiento la idea de la copia, la idea de que hay que atender a modelos y a privados de la antigüedad se convierte en fundamental para los artistas y a partir de ahí es una tradición que llega hasta ahora mismo, Giacometti tiene una frase que es: “Copiar para ver mejor”, porque él entiende que la manera de entender una obra de arte antigua, ya sea pintura o escultura, era hacer lo que él hacía, que eran copias a bolígrafo, era una forma de entender esa obra, a través del intento de reproducirla sintéticamente con un bolígrafo o un lápiz, la copia es lo que ha creado tradición en el arte occidental.

¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.

La copia es necesaria. No hay ningún artista sin tradición, el artista que pretenda que salido de la nada no se entiende a sí mismo.

Durante mucho tiempo la función de los museos fue posibilitar la copia por parte de los estudiantes. Gran parte de las imágenes que hay del Louvre en el XIX presenta la galería

central estaban llenas de copistas, no sólo fotografías, que es un imagen más o menos optativa, sino imágenes inventadas, construidas como son pinturas de esa galería central, siempre el copista tiene un papel fundamental, y no son copistas que viven de sus copias, sino que aprenden a través de la copia.

Hoy en día el artista parafrasea al maestro, no le copia.

2.2.1.2. José Juan Pérez Preciado: Conservador de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte hasta 1700¹⁷².

Nacido en Madrid en 1973. Conservador del Departamento de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte hasta 1700 y responsable de la pintura del siglo XV del Museo Nacional del Prado. Ha comisariado la exposición temporal más esperada en el museo: *Rogier van der Weyden*.

La entrevista se realizó el 11 de junio de 2014 en el despacho del conservador. Las respuestas a las preguntas formuladas fueron las siguientes:

¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?

Sin duda, en la pintura flamenca como en toda la pintura antigua, todos los artistas antiguos aprenden copiando, y se van formando en los talleres de los maestros, ayudan primero al maestro a terminar sus obras y según van avanzando luego copian. En los talleres hay como tres categorías: el aprendiz, que hace trabajo más manuales: limpia

¹⁷² Barroso, C. (Entrevistadora) & Pérez Preciado, J. J. (Entrevistado). (2014). *Cuestionario para conservadores* [Transcripción de la entrevista].

pinceles y barre el taller y poco a poco va haciendo cosas y al final hacen copias; el oficial que son los que pueden copiar; y el maestro.

Hay multitud de obras copiadas en la pintura flamenca, la del XV, XVI y XVII, pero luego se complica todo porque no sabemos si copian los originales o usaban los dibujos que se utilizaron para esos originales para hacer réplicas, lo que no es estrictamente una copia, pero no es fácil decirlo. Como ejemplo que hay en el Prado está la obra de Memling, el tríptico de la *Adoración de los Magos*, que está basado en el tríptico de Van Der Weyden llamado *Altar Columba* que está en Munich, no es una copia estricta, es una variación sobre el tema, pero cuando los ves están muy cercanos. El fin era la salida al mercado, era un negocio, pero se aprendía al copiar. Aprender se supone. Al final se mezcla todo, el que copia aprende. Si eran buenas se venderían. La copia es un producto del taller.

¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.

Evidentemente. Si copias te influye, eso seguro.

¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?.

Hubiera sido distinta, no sabemos si mejor o peor, pero distinta. Hay artistas de los que no sabemos nada de su formación con lo que no sabemos si copiaron. Pero era lo lógico y lo habitual.

¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.

Las dos cosas, les ayudó pero también les condicionaría. En algunos casos puedes deducirlo porque por ejemplo Rubens cuando llega a Italia ve a Miguel Ángel, Rafael o Caravaggio, copia escultura y cambia su modo de pintar. Aunque no queden copias de las obras que hizo de Miguel Ángel, es patente su influencia.

¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.

Es muy difícil de contestar con seguridad, copian a los grandes maestros, pero cambian dependiendo de la época, copiaban a los que estaban de moda. En el Barroco todos van a Italia, aunque cada uno tiene su tendencia: Rubens y Van Dyck tienen preferencia por los venecianos, Velázquez evita a Rafael por su clasicismo, años después, en la época de Goya es Rafael el mito, el que copiar.

¿Elegía el autor o sus maestros?.

Cuando van a Italia van como maestros con lo que eligen ellos. La realidad es que tampoco sabemos tanto de sus primeros años más allá de las obras que dejaron.

¿Qué destino final tenían las copias?.

El fin de las copias era salir al mercado, como negocio, lo que no impide el aprendizaje. El aprender se supone, el que copia aprende pero también se demandan copias para vender o para que se las quedara el artista. Probablemente fueran copias hechas con la autorización del maestro, que si eran buenas las utilizaría o las vendería como obra del taller aún siendo del oficial pero con retoques finales del maestro. Son producto del taller, como artesanos, las obras no estarán firmadas hasta el siglo XVI.

La venta de copias que eran del gusto del público: donde había copias como tal, copias con modificaciones al gusto del cliente y réplicas.

Obras por encargo como las de Tiziano cen la de *Carlos V con perro*, considerado copia de Seisenegger, o de la familia Brueghel donde los hijos copiaron las obras más famosas de los padres, convirtiéndose en una empresa familiar.

El famoso *Descendimiento* de Van Der Weyden fue copiado por Michiel Coxcie por petición del rey, eran los coleccionistas y reyes los que más encargos de copias hacían.

Isabel de Valois de Antonio Moro tiene una copia de Sánchez Coello, que estuvo confundida con el original durante años. También la copia vale para restaurar el original tal y como era. Además gracias a estas obras se intuyen originales perdidos a través de las copias que han quedado.

¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.

Libros como el de *Images of Death: Rubens Copies Holbein* donde Rubens le copia. *Rubens* de Kristin Lohse Belkin.

El joven Van Dyck, donde de algunas obras hay varias copias con modificaciones, copiará a Rubens, y éste le utilizará para que Van Dyck copie grabados de sus obras y luego difunda esas copias.

¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.

En los talleres del siglo XV Carducho intenta hacer una academia en 1620 -1630 para institucionalizar el aprendizaje. La copia era usual en siglos pasados, al copiar se aprende, con lo que es una herramienta útil.

2.2.1.3. Andrés Úbeda de los Cobos: Jefe de Conservación de Pintura Italiana y Francesa hasta 1700¹⁷³.

Nacido en Madrid en 1959. Jefe de Conservación de Pintura Italiana y Francesa hasta 1700 del Museo Nacional del Prado. Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1984 hasta 1997 es miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En 1997 ingresa en el Museo del Prado y es nombrado jefe del Departamento de Pintura Barroca Italiana. En el Prado realiza el proyecto museográfico de las salas de pintura europea del siglo XVIII e igualmente se responsabiliza de la restauración de la bóveda de Luca Giordano en el Casón del Buen Retiro. En la pinacoteca comisaría, entre otras, las exposiciones temporales *Lorenzo Tiepolo* (1999) o *Arte en la Corte de Felipe V* (en colaboración con Miguel Morán Turina, 2002) y *Annibale Carracci. Venus Adonis y Cupido y El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (ambas de 2005). Asimismo comisaría en el Bundeskunsthalle de Bonn, en colaboración con Javier Portús Pérez, *Velázquez, Rubens und Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV* (1999-2000).¹⁷⁴

La entrevista se realizó el 24 de junio de 2014 en el despacho del conservador. Las respuestas a las preguntas formuladas fueron las siguientes:

¹⁷³ Barroso, C. (Entrevistadora) & Úbeda de los Cobos, A. (Entrevistado). (2014). *Cuestionario para conservadores* [Transcripción de la entrevista].

¹⁷⁴ P. A. (s.f.). *Úbeda de los Cobos, Andrés*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/ubeda-de-los-cobos-andres/b01da5a1-9c1e-48c5-b790-9fbf25e6e662>

¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?

Sí. Aunque el concepto de copia ha cambiado hoy en día, como han cambiado el concepto de original y originalidad; original es el valor más importante de un artista, si no eres original no eres capaz; originalidad significa hacer algo que nadie antes ha hecho y es lo que más se valora hoy en día, es el punto número uno de la creación artística. Pero en los maestros del Prado el concepto de originalidad era totalmente diferente, también el concepto de copia es distinto, antes una persona era original de muchas más maneras. Hoy es llegar un poco más lejos en la provocación, en hacer algo que antes no se haya hecho. La provocación era antes un concepto más limitado aunque algunos autores provocan como El Greco.

El concepto de copia está íntimamente unido al concepto de originalidad, históricamente es mucho más rico que ahora, antes implicaba la mirada hacia atrás, hay una corriente del arte antiguo que mira hacia atrás como Rafael, Carracci, los neoclásicos, son todos artistas que avanzan recuperando formas del pasado.

El concepto de copia se ha empobrecido, ahora es esencialmente una obra no artística que se entiende que revela la incapacidad del artesano de crear algo, la creación hoy implica originalidad.

La copia era un elemento educativo, pedagógico, la copia forma parte de la creación.

¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.

Siempre hay una tradición, es un proceso reglado, entras en el estudio o taller, y aprendes de la tradición, siempre. Copiaban a artistas que, históricamente: Roma, Venecia, Nápoles..., estaban en la zona, artistas visitantes como Velázquez son copiados en Italia, se copiaban a sí mismos, unos italianos a otros.

La gente aprendía a pintar pintando, del natural o cuadros, cuadros, cuadros, viendo como un artista hacía una sombra, crea un efecto o un desnudo, algunos se quedaban en la condición de copista, pero a veces no sólo era la capacidad o el talento, sino también la información, el vivir en una zona donde no había estímulos, no era lo mismo vivir en Sevilla o Madrid con la colección Real y la llegada de artistas italianos y flamencos, que en un pueblo perdido de Castilla.

Lo decía Ceán Bermúdez: los sevillanos pintaban un melocotón y después de pintar muchos melocotones conseguían que lo pareciera, era el concepto de hacer mano, el ir poco a poco consiguiendo que la mano haga al final lo que quieres que haga.

¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?.

No se puede concebir. Velázquez no se entiende sin Tiziano, en su técnica es muy veneciano.

Había cuadernos de modelos con dibujos que iban introduciendo en los cuadros constantemente, iban copiando ese modelo en numerosos cuadros, es precisamente esa repetición lo que luego ha ayudado para restauraciones donde se han perdido figuras que salen en muchos cuadros y es fácil reconstruirlas, es una originalidad limitada, es repetir un producto de éxito.

¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.

Si se plantea sólo en términos de creatividad, pero en esa época hay muchos más estímulos, copiar puede ser una forma de vida, pero lo normal es que sea parte de un proceso, empiezas tu carrera copiando y evolucionas hasta una etapa en la que creas tu propio modelo, pero no es necesariamente así, algunos artistas están sólo centrados en la copia.

Hay diferencia entre el copista que sabe pintar desde dentro, que reproduce el efecto desde la preparación y el copista que imita lo que ve.

Cuando Picasso copiaba ya era Picasso, viendo sus copias se apreciaba el talento, su personalidad, era un espíritu creativo desde el primer día.

¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.

Los funcionamientos de los talleres tampoco lo conocemos tan bien, la copia depende de muchos factores, hay tanta casuística como maestros, no siempre es educación, hay artistas que se educan en la imitación de los modos del maestro, Tiziano educa para que sus aprendices sean capaces de reproducir su estilo creando una marca; al igual que Tiepolo, pero para poder hacer trabajo a tres manos, ahí sí había un condicionamiento.

¿Elegía el autor o sus maestros?.

Dependiendo del maestro pero la mayoría lo hacía el maestro con cierta intención. Velázquez en su primer viaje busca a pintores contemporáneos y clásicos, hay una panoplia de información buscando lo que te interesa: gusto, carencias, similitud...

¿Qué destino final tenían las copias?.

Antes un artista, prácticamente todos lo hacen, creaba un original y réplica, los compradores no se sentían decepcionados con la compra de una réplica ya que entendían que era otro original.

Existen muchas formas distintas de producir réplicas con ánimo de lucro y es muy interesante como resuelve el mercado eso, hay cuadros de El Greco que llevan su firma pero son de su taller y el cliente lo sabe, el taller se convierte en una marca comercial. Todo lo que sale del taller de Tintoretto tiene la marca Tintoretto aunque no tenga ni una pincelada suya, sin embargo en la pintura contemporánea no, el concepto de réplica también ha cambiado completamente.

Otro valor de la copia es el poseer esa imagen, conseguir una pintura que no se puede conseguir de otro modo.

Hay cuadros que se definen por ser únicos, algo que no sucede siempre como con el *Entierro de Cristo* de Tiziano, hechos con una intención estrictamente comercial, copian para no decepcionar a sus clientes que piden imágenes de éxito.

Tiziano pide en el taller hacer copia de obras exitosas, y lo que hace para convertirlos en originales y poder venderlos como tales es terminarlos con su pincel, estilo e introducir variantes, produciendo así otro original y mantiene una de las copias en el taller para poder copiarlo cuando se lo pidan.

¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.

Hay bibliografía en cuanto a la copia con intención de engaño, o sobre réplicas, cuando es el taller del maestro el que produce la copia. Sobre la copia como tal hay menos.

Hay libros como Maria Loh sobre Tiziano copiando a otros.

¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?

Siempre hay una tradición, el empezar desde cero no existe en la historia, es un proceso reglado en el que entras en el estudio o academia, el procedimiento que corresponda a ese momento histórico, y aprendes de la tradición, siempre, siempre es así, lo que varía es la tradición, no es lo mismo uno romano que uno florentino que uno veneciano, también varía la época, no es lo mismo el XVII que el XVIII, cambia el modelo.

Respecto a la copia los antiguos lo tenían muy claro, se ganaban la vida también con las copias, el concepto del artista en una buhardilla parisina es fruto del Romanticismo, el valor económico de su actividad estaba muy claro, cada época crea sus propios mitos, yo he trabajado mucho sobre Luca Giordano, que tenía una visión comercial extraordinaria y sus biógrafos lo comentan como una de sus habilidades: generar dinero.

Una de sus habilidades era la imitación de otros, durante una parte de su vida hizo falsificaciones pero no sabemos con qué objeto, si era con una idea económica, o únicamente como bomba para el mercado. La falsificación es otro concepto cuyo valor se ha reducido ahora muchísimo, en el XVII tiene un valor mucho más alto, desde luego hay engaño pero las razones son más amplias. Es el concepto de emulación, el medirse con otros, voy a imitar a los venecianos pero mejorando el dibujo.

Luca Giordano llegó un momento en el que no podía hacer más falsificaciones en Nápoles porque todos las reconocían, así que se reinventó al no poder hacer que el

engaño sea el principal motor, voy a estar por encima, así los clientes se lo pedían específicamente, este tipo de situaciones daban lugar a pleitos como el de Durero con Marco Antonio Raimundi, que copió sus estampas y llegó a quitar la firma.

Luca Giordano tuvo también un pleito con el prior de la Cartuja de Nápoles, porque le vendió un Durero, más tarde el prior reunió a lo más granado de la sociedad napolitana para que viera su Durero y en un momento concreto Luca Giordano le dijo: ese cuadro lo he pintado yo; como nadie le creía, quitaron el marco y vieron su firma: Luca Giordano 1653, de este modo consiguió darse publicidad. Aún así hubo un aristócrata napolitano que decidió comprarlo sabiendo que era falso, y ofreció el precio que el Prior había pagado por el falso Durero; la obra es apreciada por su condición de copia, puede alcanzar un valor altísimo por ser copia, se le reconoce el mérito de copiar a un maestro.

A día de hoy se da el hecho contrario como cuando las obras que había en el Prado se conocieron que eran copias, como la del *Autorretrato* de Rembrandt, que se retiró de las salas al atribuirlo al taller, no importaba tanto el cuadro como la autoría del mismo, importaba más la cartela que el cuadro.

2.2.1.4. Manuela Mena Marqués: Jefa de Conservación de Pintura del Siglo XVIII y Goya.¹⁷⁵

Nacida en Madrid en 1949. Jefa de Conservación de Pintura del Siglo XVIII y Goya del Museo Nacional del Prado. Doctora por la Universidad Complutense en 1976, se

¹⁷⁵ Barroso, C. (Entrevistadora) & Mena Marqués, M. (Entrevistada). (2014). *Cuestionario para conservadores* [Transcripción de la entrevista].

especializó en el campo del dibujo y la pintura italiana del siglo XVII. Se dedicó a la docencia en la Universidad Autónoma de Madrid desde 1971 hasta que en 1981 obtuvo, por oposición, la plaza de conservador de Dibujos y Estampas del Museo del Prado. En el Museo fue subdirectora de Conservación e Investigación de 1981 a 1996 y vocal de su Patronato, de 1991 a 1996. Ha organizado numerosas exposiciones, entre las que destacan *Murillo* (1982), en colaboración con la Royal Academy de Londres, y *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias*. Asimismo participó en la organización de la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración* (1989), en colaboración con el Museum of Fine Arts de Boston y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Coordinó y participó en las exposiciones de *Velázquez y Ribera* (1990 y 1992, respectivamente), y fue responsable científica, junto con Juliet Wilson-Bareau, de la exposición *Goya: el capricho y la invención* (1994). También fue comisaria de las exposiciones de dibujos italianos de los siglos xvii (1983) y xviii (1991), *Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas, Rafael y España* (1985), *Sebastiano del Piombo y España* (1995) y *Manet en el Prado* (2003).¹⁷⁶

La entrevista se realizó el 03 de junio de 2014 en el despacho del conservador. Las respuestas a las preguntas formuladas fueron las siguientes:

¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?

¹⁷⁶ P. A. (s.f.). *Mena Marqués, Manuela B.* 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/mena-marques-manuela-b/e96e5e77-9b8b-4071-9056-08824d2d18c6>

Sí. En el arte en el Renacimiento, los antiguos talleres evolucionan hacia las academias, y en las academias se empieza a organizar el sistema de aprendizaje de los artistas con vistas a que puedan hacer lo que tienen que hacer. Italia es la maestra de Europa, todo el mundo imita lo que se hace en Italia, que es donde surge la idea, ya en los talleres los tratadistas del XVI y XVII como Pacheco o Vettori dicen cómo trabajan los jóvenes: y comenzó a trabajar en el estudio, que le hizo copiar los modelos más importantes que tenía, y entran en el color a los quince años, copian obras de sus maestros, copian para poder aprender. Había modelos de belleza hacia los que todos iban, como Rafael, Miguel Ángel, Carlos Marata, etc... que mandarían a la academia.

Los artistas de todos los tiempos miran que recursos ha utilizado un determinado artista para conseguir un determinado efecto, es lo único que les importa, lo que muchos artistas modernos han hecho como Bacon, meten la nariz en el cuadro para ver de qué manera ese personaje ha hecho una cosa, que ellos lo van a rehacer, modificar o en su propio estilo pero lo están mirando.

Durante años en el Prado, el nieto de Richard Ford, Brinsley Ford daba becas a jóvenes estudiantes a copiar al Museo y aprender de los maestros. Otro que ha ido a ver escultura para aprender de ella y replantearla es Jeff Koons, y es lo máximo de la ruptura.

Al Prado han venido artistas muy rompedores como Lucian Freud, Francis Bacon, David Hockney, Jeff Koons, todos fascinados con el Prado, absorben lo que ven y los funden con lo que hacen, luego lo han transportado a otra dimensión propia. Hay copias directas, hay interpretaciones y hay influencias. En el óleo no vale con que te digan cómo se hace, tienes que hacerlo tú.

Pero ver también enseña, hay ejemplo de monarcas del siglo XVI y XVII como Carlos V recogiendo los pinceles a Tiziano, Felipe IV se acercaba a ver pintar a Velázquez, es la idea del rey que se inclina para ver pintar a su artista favorito.

¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.

Goya llega a la Colección Real y copia todos los cuadros de Velázquez. En su autobiografía sobre el 1827 dice: El Prado está para el aprendizaje de los jóvenes, como él ha aprendido de los mejores pintores y obras que él ha visto en Italia y España. El arte es la imagen de los que van subidos a los hombros de gigantes del pasado. Los contemporáneos son enanos a los hombros de los gigantes.

¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?.

El arte es imitativo. Goya no hubiera llegado a lo que llegó si no hubiera copiado.

¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.

Sólo condicionó a los menos creativos.

El artista es el más individual, depende de su grado de individualidad será más creativo o no, le condicionará más o no.

¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.

Había determinados modelos de belleza, por ejemplo Rafael hasta el siglo XIX, por modas del momento. El artista tiene su propia sensibilidad que enlaza con algo del

pasado que nadie le ha contado y que es reflexión de él y lo coge, puede haber copiado siempre a Rafael toda su vida, pero como Manet, llega al Prado y se queda con Velázquez.

¿Elegía el autor o sus maestros?.

Los maestros.

¿Qué destino final tenían las copias?.

Las copias de Goya de Velázquez, sus dibujos, estampas y grabado se conservan. Las copias de los retratos de los reyes se las hacen los ayudantes. Este tipo de copias con una idea, un noble se hace un retrato y quiere copias para sus casas.

La Reina escribe a Godoy diciéndole que espera que las copias de los retratos salgan muy bien. También Carlos IV y María Luisa comenta que espera que las copias de sus retratos salgan tan bien como los originales.

Están las obras que son estudios de otros cuadros hechos para aprender, enormemente interesante, que te marcan quien es esa persona que está copiando, por donde va.

¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.

Autobiografía de Goya o el informe a la Real Academia de Angel Canellas de 1793.

¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.

Yo he utilizado a uno de ellos, porque copia con muy buena calidad y muy semejante al original como Esteve, para quedarnos con copias de los cuadros del Ministerio de Educación cuando los han traído aquí. También se le pidió al copista un análisis de una

copia de la *Maja vestida* de Goya, y quise saber exactamente como lo veía él. En esta visión la copia tiene un sentido y puede ser de interés.

2.2.1.5. Francisco Javier Barón Thaidigsmann: Jefe de Conservación de Pintura del Siglo XIX¹⁷⁷.

Nacido en Mieres (Asturias) en 1956. Desde 2014 es Jefe del Área de Conservación de Pintura del Siglo XIX del Museo Nacional del Prado, en el que en 2003 fue nombrado Jefe de Departamento. Doctorado en Historia del Arte en 1989 con premio extraordinario por la Universidad de Oviedo, donde fue profesor, obtuvo en 1990 el Premio de Investigación Juan Uría. Director de una decena de tesis doctorales, todas ellas con la máxima calificación, fue miembro del Consejo de las Artes y las Ciencias del Principado de Asturias y de los Patronatos del Centro de Escultura Museo Antón y del Museo de Bellas Artes de Asturias y es miembro de número del Real Instituto de Estudios Asturianos. Ha participado como comisario en la organización de numerosas exposiciones y en la redacción y edición de sus catálogos. Las últimas, en el Prado, *El retrato español. De Goya a Sorolla*, en 2007; *El siglo XIX en el Prado*, en 2007 y *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, en 2009, ambas en colaboración con José Luis Díez; *Turner y los Maestros*, en colaboración con David Solkin, *Pasión por Renoir*, en colaboración con Richard Rand, en 2010, *El paisajista Martín Rico (1833-1908)*, en 2012, y *El Greco y la pintura moderna* en 2014. Ha sido Summer Fellow en el Clark Art

¹⁷⁷ Barroso, C. (Entrevistadora) & Barón Thaidigsmann, J. (Entrevistado). (2015). *Cuestionario para conservadores* [Transcripción de la entrevista].

Institute de Williamstown (Massachusetts) en 2011 y ponente invitado por diversas instituciones españolas y extranjeras. Es académico correspondiente de las Reales Academias de la Historia, de Bellas Artes de San Fernando y de San Telmo de Málaga, y miembro de la Junta de Calificación y Valoración de Obras de Arte del Ayuntamiento de Madrid y del Patronato de la Fundación Museo Sorolla.¹⁷⁸

La entrevista se realizó el 21 de enero de 2015 en el despacho del conservador. Las respuestas a las preguntas formuladas fueron las siguientes:

¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?

Sí

¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.

Sí, para Rosales, Sorolla, Sargent o Manet fue fundamental. Gericault y Delacroix hacen copias, Gericault copia a Tiziano y Delacroix comprará esa copia.

¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?.

Uno de los más prestigiosos escolásticos, Juan de Salisbury, decía sobre Bernardo de Chartres que nosotros somos enanos aupados a los hombros de gigantes, de manera que podemos ver más cosas y más lejanas que ellos, no por la agudeza de nuestra vista o nuestra elevada estatura, sino porque estamos alzados sobre ellos y nos elevamos sobre su

¹⁷⁸ P. A. (s.f.). Barón Thaidigsmann, *Javier*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/baron-thaidigsmann-javier/06d371ea-0e2c-4df2-8417-d624671f5465>

altura

gigantesca.

Un artista no puede ser inconsciente del pasado artístico, los maestros son capaces de ofrecer distintas miradas a las distintas generaciones. Pollock o Giacometti son originales y ambos copiaron.

¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.

Cuando el pintor es verdadero artista le ayuda, cuando no lo es le condiciona, el copiar se convierte en la meta en sí misma, debe ser un medio, no un fin.

¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.

Estaban institucionalizada, los pintores que son maestros y que se orientan a sus alumnos a copiar: a Poussin, a Loren... otros recomiendan a los venecianos, otros a Velázquez como en España. Cuando se acaba el afán del realismo se pasa a favorecer a Murillo, que es más tradicional que Velázquez, pero también el Greco aparecerá como el afán más renovador.

¿Elegía el autor o sus maestros?.

Interviene el gusto personal y el de la escuela, en Sevilla tirarán hacia Murillo, sobre todo en la primera mitad del XIX, los valencianos apuestan por Ribera y Ribalta, quizás hay en el fondo un cierto orgullo regional que es lo que facilita que en unas zonas se pinte más a los pintores que son originarios de ellas en detrimento de otros pintores.

¿Qué destino final tenían las copias?.

El artista que se queda satisfecho con su copia se la guarda como Sorolla, Guericault y se la queda como ejemplo de lo aprendido y por gusto con el resultado. Aquellos que no han tenido tanta resonancia como Ricardo de Madrazo copiará y venderá, traspone técnicas como acuarelas con óleo.

En Fortuny se ve que se queda con la estela del original en la copia, le atrae la frescura del color, eso mismo le comentará a Simonetti en referencia a El Greco. La reciente adquisición por el Prado de la copia de *San Andrés* de Ribera (Figura 4), donde Fortuny se interesa en el uso del empaste, esta obra está relacionada con una carta a Simonetti en 1868 y será una obra que conservará hasta su muerte, y que forma conjunto con otras obras que copió cuando estaba en Madrid para su boda con Cecilia Madrazo. Las copias de los pensionados de Roma, 1873, con un reglamento copiado de la francesa, en los cuatro años que en los que estaban tenían que entregar una copia de un maestro clásico, estas copias pasan al Estado en virtud de ese reglamento, por ejemplo Luis Álvarez Catalá copia *La última comunión de San Jerónimo* de Domenichino sobre 1869.

¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.

En el siglo XVIII y XIX hay escritos donde ocasionalmente opinan sobre las copias, pero muy someramente.

¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.

En el XIX era uno de los puntos centrales de la educación artística, incluso en el dibujo, existía una asignatura llamada *Dibujo del antiguo* donde se copiaban estatuas a través del

dibujo, la asignatura versaba de: Pintura de extremos, de cabeza y completa, en la completa se podía encontrar: dibujo del antiguo y ropajes, y dibujo del natural.

En las academias se copiaba del natural.

Existía un Museo de Reproducción en el Casón del Buen Retiro.

Los modelos escultóricos eran símbolo de canon, ritmo, pureza de contornos... el copiarlos mediante el dibujo permite al artista hacerse un poco con esas cualidades, tratar de captar el aura del original. Las copias de los grabados, cuando empiezan a difundirse las galerías, se harán grabados al aguafuerte en primera instancia y después en litografías. Pollock, Picasso, Bacon... copian también de los libros de reproducciones. Los post modernos saquean la obra antigua más para usarla como objeto visual integrada en algo diferente..

Al fin y al cabo conocer el pasado ayuda a constituir su arte propio presente.

2.3.1. Encuestas a pintores.

Para tener en cuenta la importancia de la copia en el aprendizaje se realizó una encuesta a los copistas que realizaban sus reproducciones en el Prado, en este caso la encuesta fue cerrada, permitiendo únicamente la posibilidad de responder afirmativamente o negativamente a las preguntas realizadas, dando como resultado una investigación cuantitativa ya que es posible estudiar los resultados de entendimiento cuantitativo, es decir, desde un conocimiento al que se refieren las preguntas holístico y personal, y reducirlos a datos matemáticos y valorables estadísticamente.

Para conseguir este estudio en ambos aspectos, las preguntas a las que fueron sometidos fueron las siguientes:

- ¿Consideras imprescindible la copia para aprender?
- ¿Se puede llegar al mismo nivel de habilidad sin copiar a Maestros aunque sea por otros medios?
- ¿Tu desarrollo como pintor podría haber sido muy diferente sin esa técnica?
- ¿La copia te ayuda a evolucionar el modo de pintar?
- ¿Priorizas el copiar pinturas que te obliguen a perfeccionar elementos en los que tienes carencias frente al copiar por disfrute independientemente del aprendizaje?
- ¿Ver copias de otros autores (famosos o no) te animó a copiar?
- ¿Complementas el aprendizaje con otras vías: libros, clases, preguntas a otros pintores...?
- ¿Crees que la copia en época antigua estaba más valorada que hoy en día?

Los resultados de la encuesta se estudiaron bajo distintos ángulos para poder comprender la magnitud del sentido de las respuestas proferidas, para ello se ha ido agregando los resultados de la misma en distintas magnitudes tomando los resultados y re agregándolos teniendo en cuenta: Su respuesta positiva o negativa independientemente de ninguna otra variable, teniendo en tanto la relación a su género para estudiar si existía alguna connotación del mismo en la apreciación de la copia como instrumento para aprender y los rangos de edad para poder observar los cambios de mentalidad en los sujetos en comunión con su generación.

2.3.1.1. Tablas y gráficos.

Los resultados a los que se llegó son los siguientes:

Tabla 1

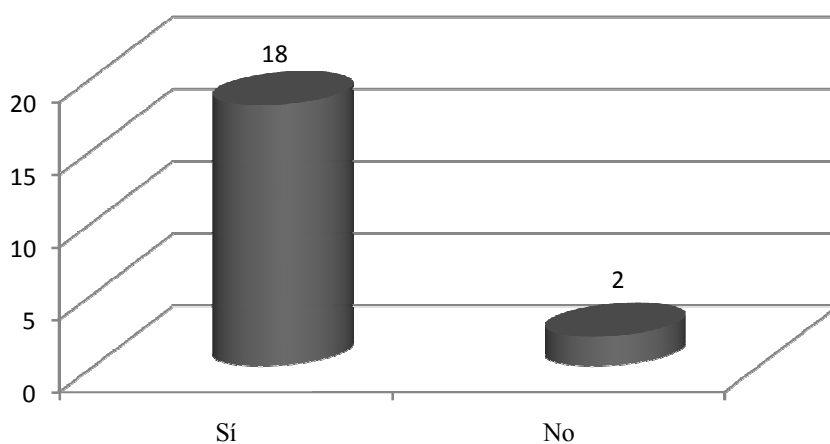
¿Consideras imprescindible la copia para aprender?

RESPUESTA	GENERO	EDAD
Si	Hombre	19
No	Hombre	23
Si	Mujer	24
Si	Mujer	35
Si	Hombre	38
Si	Hombre	38
Si	Mujer	43
Si	Hombre	48
Si	Mujer	49
Si	Hombre	54
Si	Mujer	54
Si	Mujer	56
Si	Mujer	58
Si	Hombre	66
Si	Hombre	68
Si	Mujer	71
Si	Hombre	75
Si	Hombre	79
No	Hombre	81
Si	Hombre	85

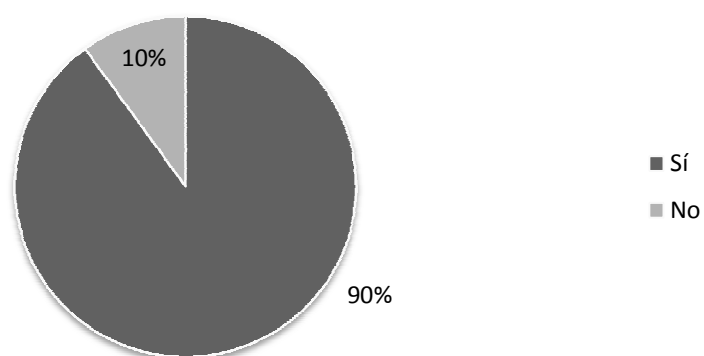
Resultados:

Total	Sí	No
¿Consideras imprescindible la copia para aprender?	18	2

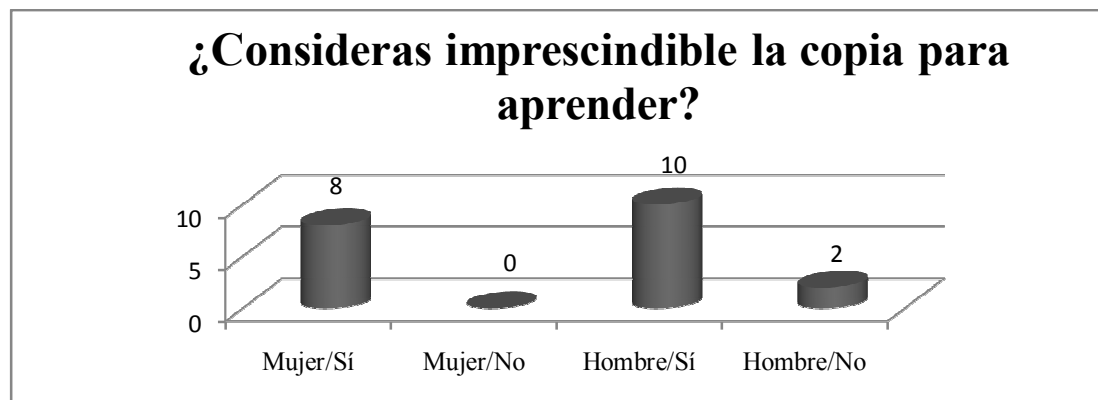
¿Consideras imprescindible la copia para aprender?



¿Consideras imprescindible la copia para aprender?



Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿Consideras imprescindible la copia para aprender?	8	0	10	2



Total	18-40/Sí	18-40/No	41-60/Sí	41-60/No	61-80/Sí	61-80/No	81-99/Sí	81-99/No
¿Consideras imprescindible la copia para aprender?	5	1	7	0	5	0	1	1

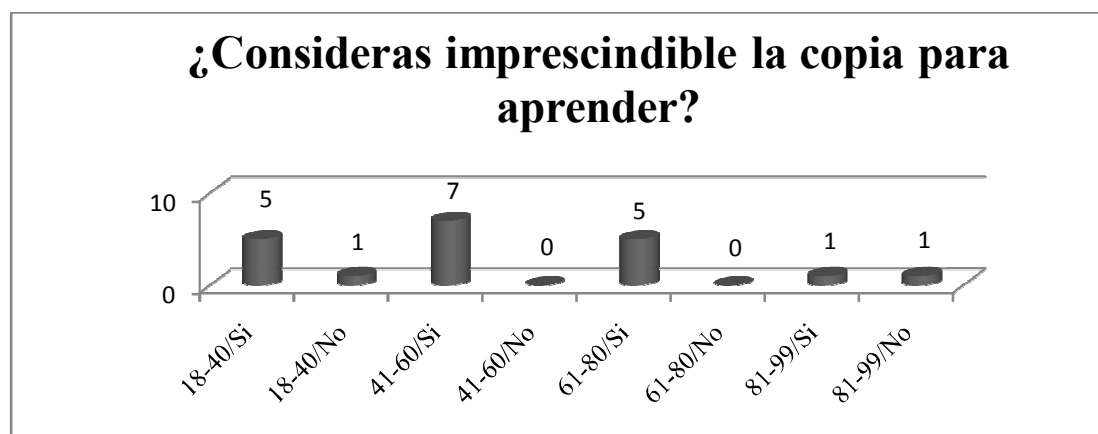


Tabla 2

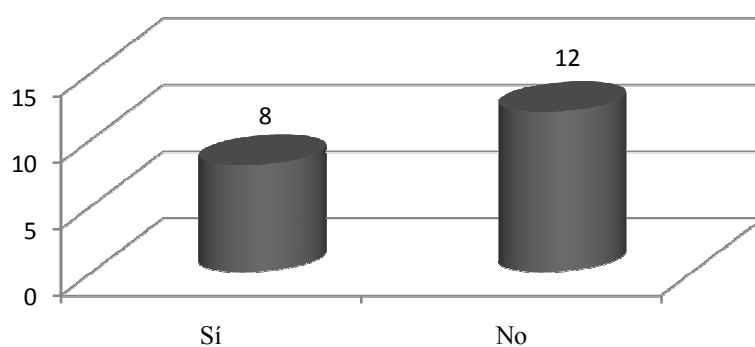
¿Se puede llegar al mismo nivel de habilidad sin copiar a Maestros aunque sea por otros medios?

RESPUESTA	GENERO	EDAD
No	Hombre	19
Si	Hombre	23
Si	Mujer	24
No	Mujer	35
No	Hombre	38
No	Hombre	38
No	Mujer	43
No	Hombre	48
No	Mujer	49
No	Hombre	54
Si	Mujer	54
No	Mujer	56
Si	Mujer	58
No	Hombre	66
Si	Hombre	68
No	Mujer	71
No	Hombre	75
Si	Hombre	79
Si	Hombre	81
Si	Hombre	85

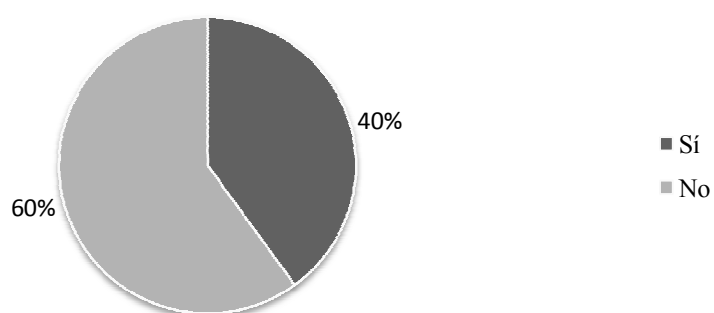
Resultados:

Total	Sí	No
¿Se puede llegar al mismo nivel de habilidad sin copiar a Maestros aunque sea por otros medios?	8	12

¿Se puede llegar al mismo nivel de habilidad sin copiar a Maestros aunque sea por otros medios?

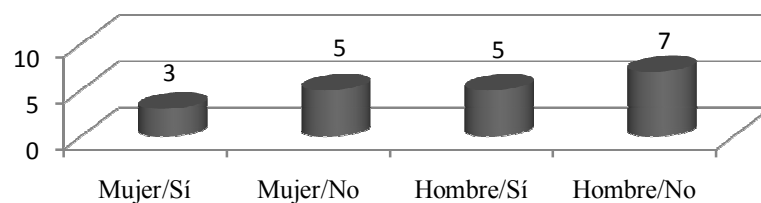


¿Se puede llegar al mismo nivel de habilidad sin copiar a Maestros aunque sea por otros medios?



Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿Se puede llegar al mismo nivel de habilidad sin copiar a Maestros aunque sea por otros medios?	3	5	5	7

¿Se puede llegar al mismo nivel de habilidad sin copiar a Maestros aunque sea por otros medios?



Total	18-40/Si	18-40/No	41-60/Si	41-60/No	61-80/Si	61-80/No	81-99/Si	81-99/No
¿Se puede llegar al mismo nivel de habilidad sin copiar a Maestros aunque sea por otros medios?	2	4	2	5	2	3	2	0

¿Se puede llegar al mismo nivel de habilidad sin copiar a Maestros aunque sea por otros medios?

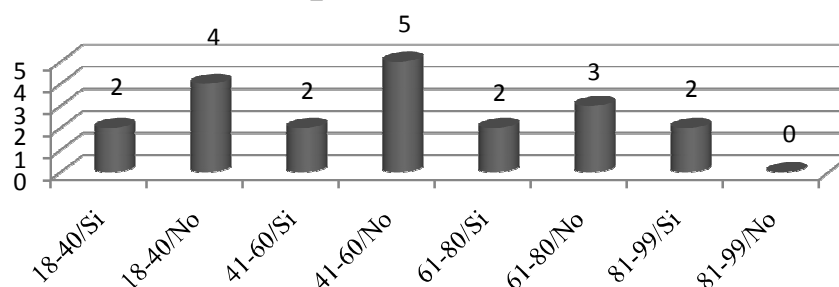


Tabla 3

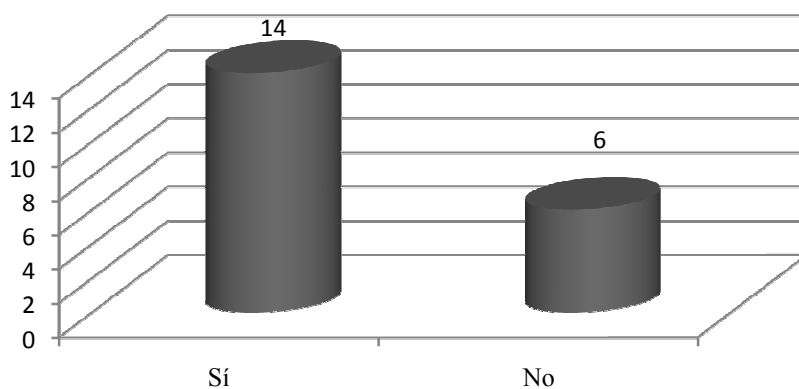
¿Tu desarrollo como pintor podría haber sido muy diferente sin esa técnica?

RESPUESTA	GENERO	EDAD
Si	Hombre	19
No	Hombre	23
Si	Mujer	24
Si	Mujer	35
Si	Hombre	38
No	Hombre	38
Si	Mujer	43
Si	Hombre	48
Si	Mujer	49
Si	Hombre	54
No	Mujer	54
No	Mujer	56
Si	Mujer	58
Si	Hombre	66
Si	Hombre	68
Si	Mujer	71
Si	Hombre	75
No	Hombre	79
No	Hombre	81
Si	Hombre	85

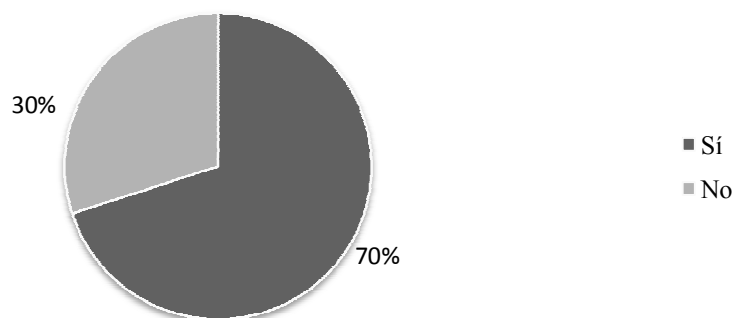
Resultados:

Total	Sí	No
¿Tu desarrollo como pintor podría haber sido muy diferente sin esa técnica?	14	6

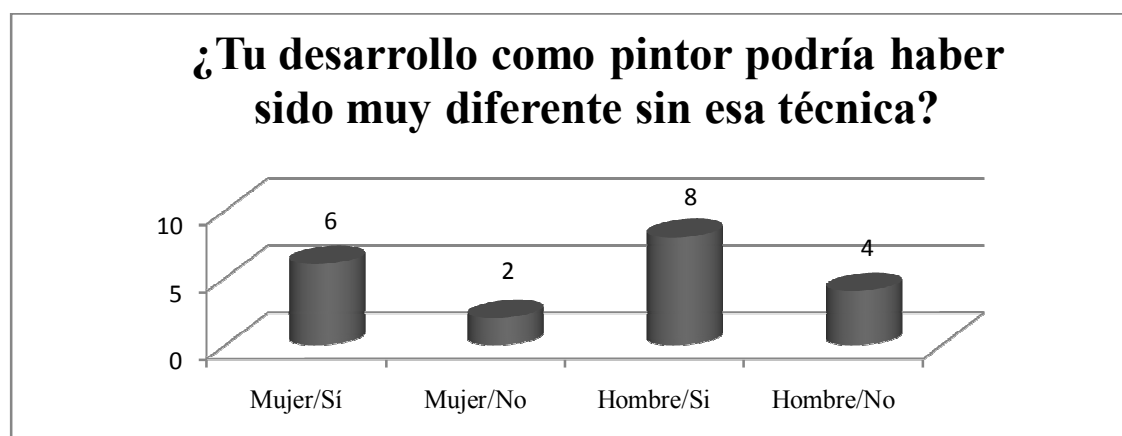
¿Tu desarrollo como pintor podría haber sido muy diferente sin esa técnica?



¿Tu desarrollo como pintor podría haber sido muy diferente sin esa técnica?



Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿Tu desarrollo como pintor podría haber sido muy diferente sin esa técnica?	6	2	8	4



Total	18-40/Sí	18-40/No	41-60/Sí	41-60/No	61-80/Sí	61-80/No	81-99/Sí	81-99/No
¿Tu desarrollo como pintor podría haber sido muy diferente sin esa técnica?	4	2	5	2	4	1	1	1



Tabla 4

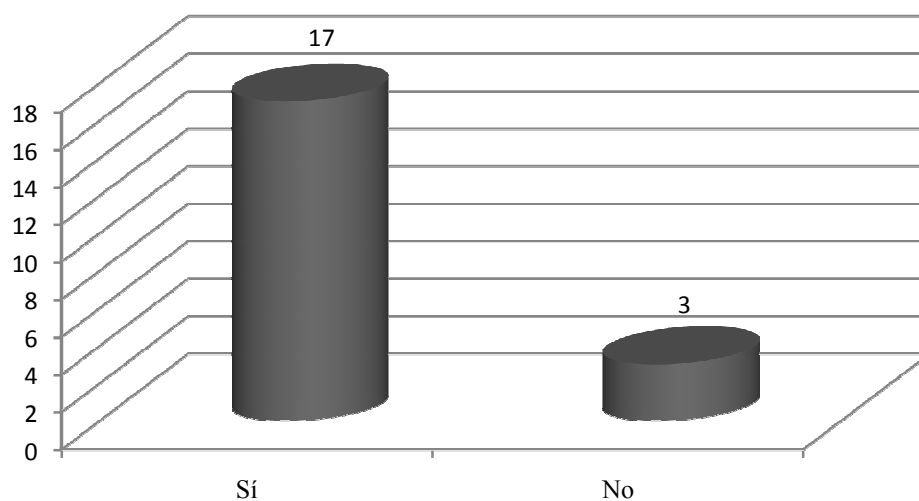
¿La copia te ayuda a evolucionar el modo de pintar?

RESPUESTA	GENERO	EDAD
Si	Hombre	19
Si	Hombre	23
Si	Mujer	24
Si	Mujer	35
Si	Hombre	38
Si	Hombre	38
Si	Mujer	43
No	Hombre	48
No	Mujer	49
Si	Hombre	54
Si	Mujer	54
Si	Mujer	56
Si	Mujer	58
Si	Hombre	66
No	Hombre	68
Si	Mujer	71
Si	Hombre	75
Si	Hombre	79
Si	Hombre	81
Si	Hombre	85

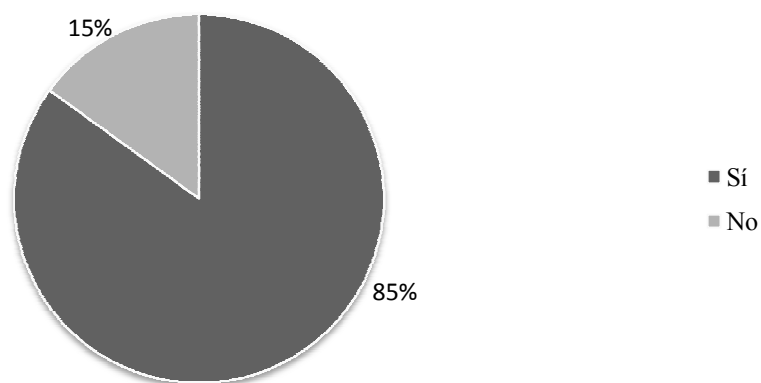
Resultados:

Total	Sí	No
¿La copia te ayuda a evolucionar el modo de pintar?	17	3

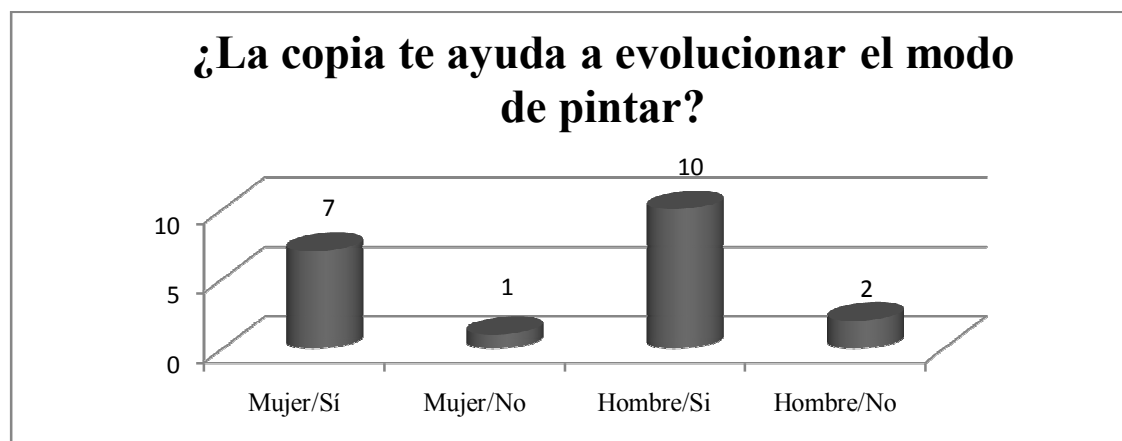
¿La copia te ayuda a evolucionar el modo de pintar?



¿La copia te ayuda a evolucionar el modo de pintar?



Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿La copia te ayuda a evolucionar el modo de pintar?	7	1	10	2



Total	18-40/Sí	18-40/No	41-60/Sí	41-60/No	61-80/Sí	61-80/No	81-99/Sí	81-99/No
¿La copia te ayuda a evolucionar el modo de pintar?	6	0	5	2	4	1	2	0



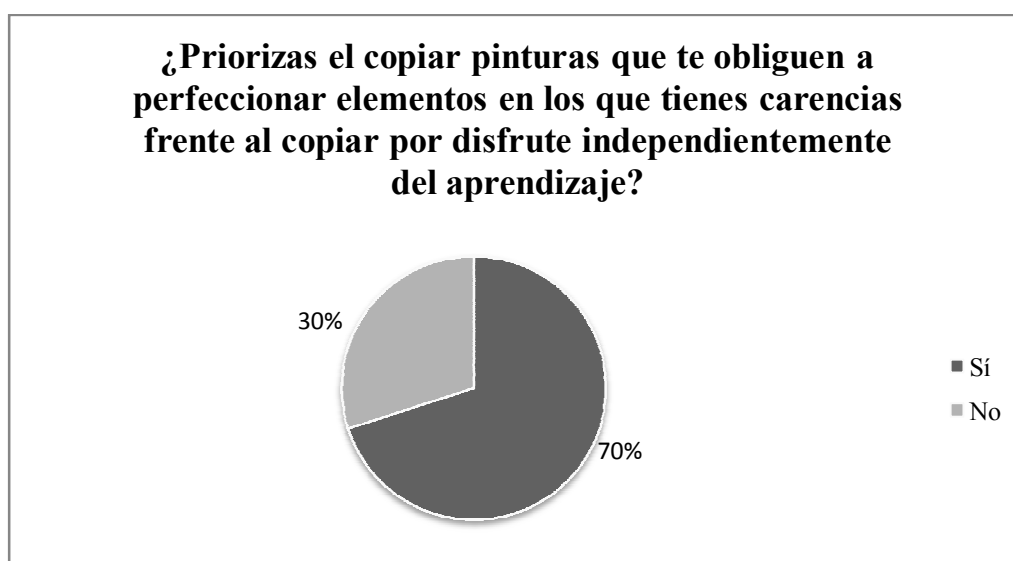
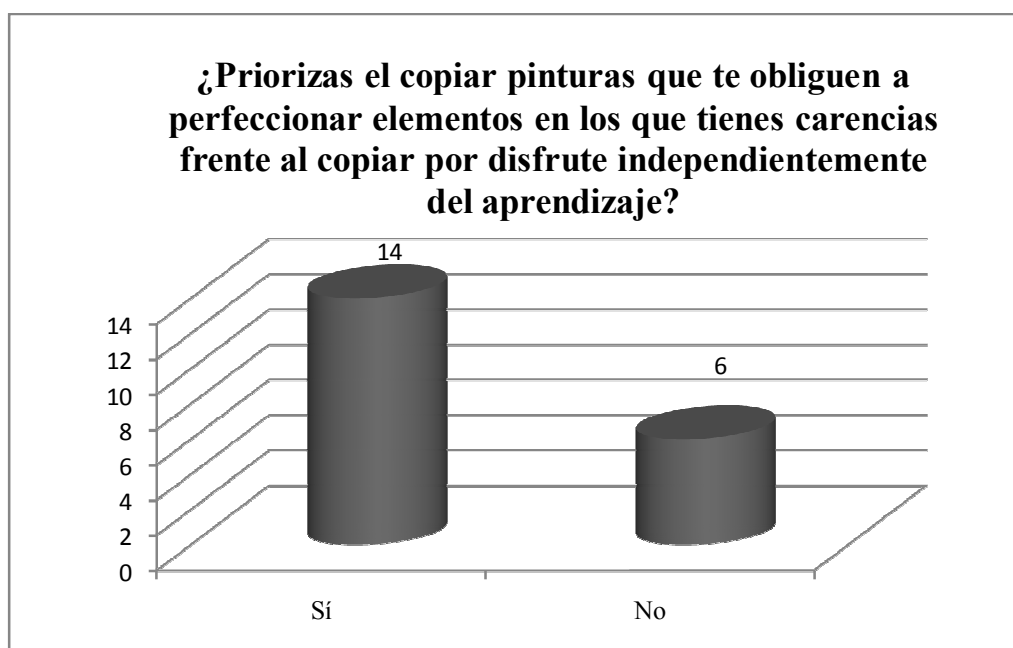
Tabla 5

¿Priorizas el copiar pinturas que te obliguen a perfeccionar elementos en los que tienes carencias frente al copiar por disfrute independientemente del aprendizaje?

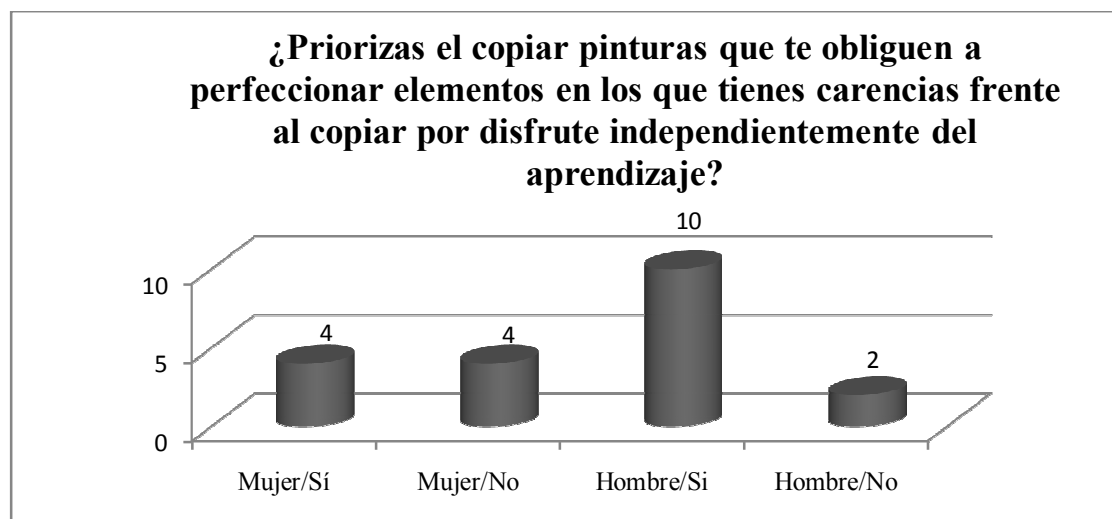
RESPUESTA	GENERO	EDAD
Si	Hombre	19
Si	Hombre	23
Si	Mujer	24
No	Mujer	35
Si	Hombre	38
Si	Hombre	38
Si	Mujer	43
Si	Hombre	48
No	Mujer	49
Si	Hombre	54
Si	Mujer	54
No	Mujer	56
Si	Mujer	58
Si	Hombre	66
Si	Hombre	68
No	Mujer	71
Si	Hombre	75
Si	Hombre	79
No	Hombre	81
No	Hombre	85

Resultados:

Total	Sí	No
¿Priorizas el copiar pinturas que te obliguen a perfeccionar elementos en los que tienes carencias frente al copiar por disfrute independientemente del aprendizaje?	14	6



Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿Priorizas el copiar pinturas que te obliguen a perfeccionar elementos en los que tienes carencias frente al copiar por disfrute independientemente del aprendizaje?	4	4	10	2



Total	18-40/Si	18-40/No	41-60/Si	41-60/No	61-80/Si	61-80/No	81-99/Si	81-99/No
¿Priorizas el copiar pinturas que te obliguen a perfeccionar elementos en los que tienes carencias frente al copiar por disfrute independientemente del aprendizaje?	5	1	5	2	4	1	0	2

¿Priorizas el copiar pinturas que te obliguen a perfeccionar elementos en los que tienes carencias frente al copiar por disfrute independientemente del...

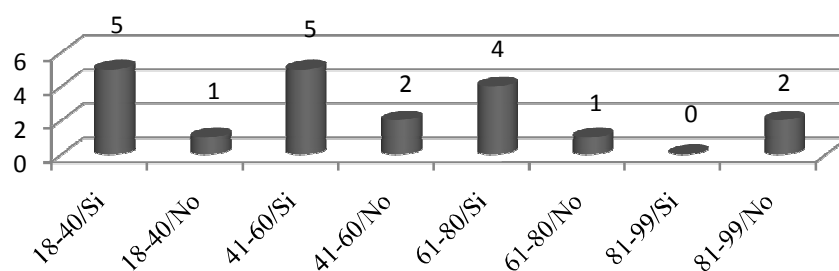


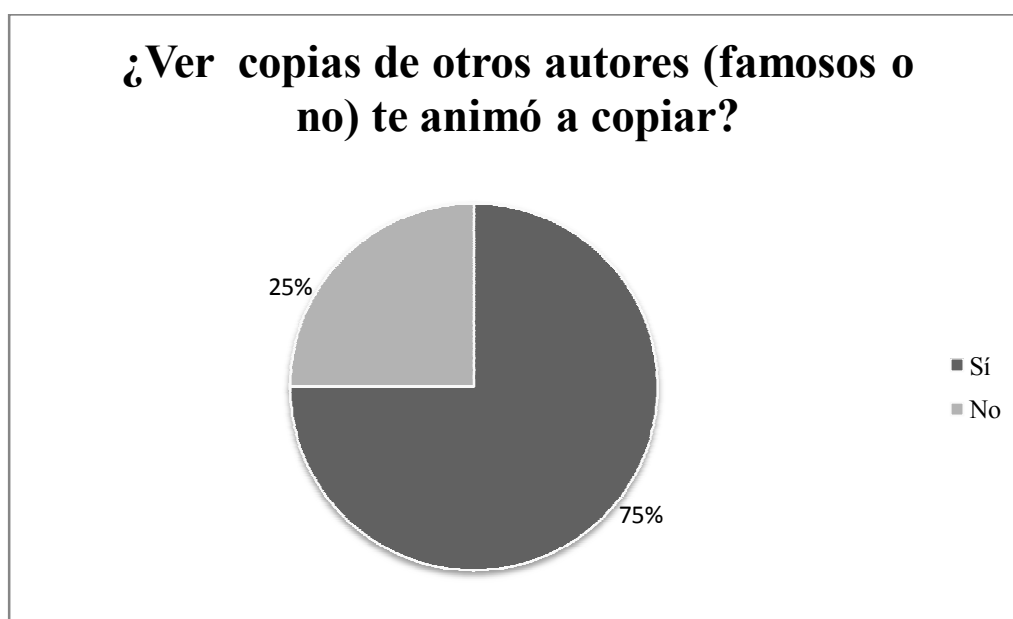
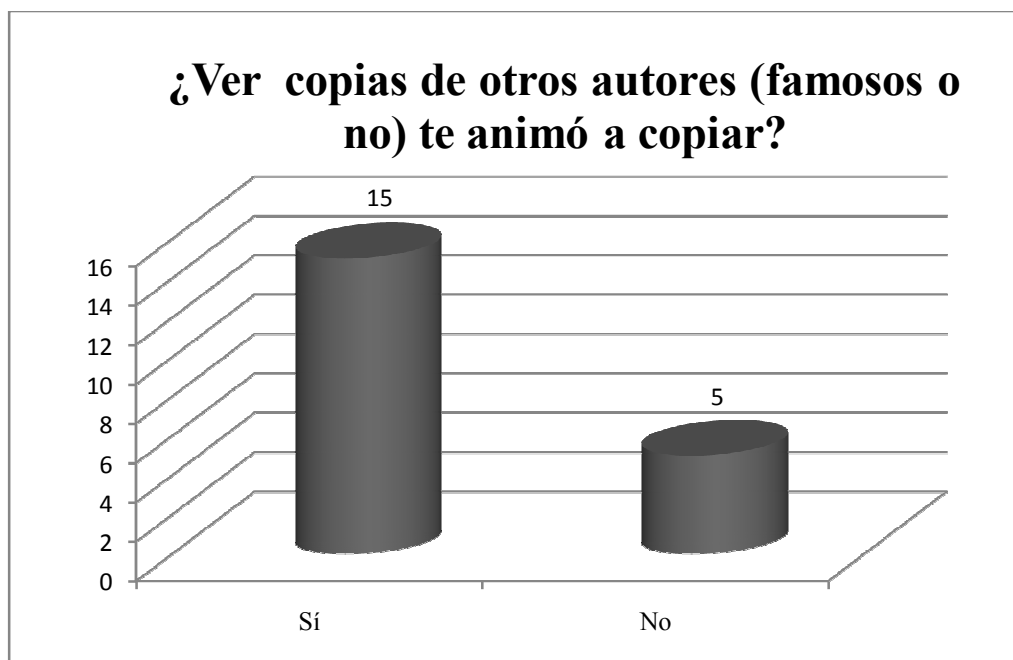
Tabla 6

¿Ver copias de otros autores (famosos o no) te animó a copiar?

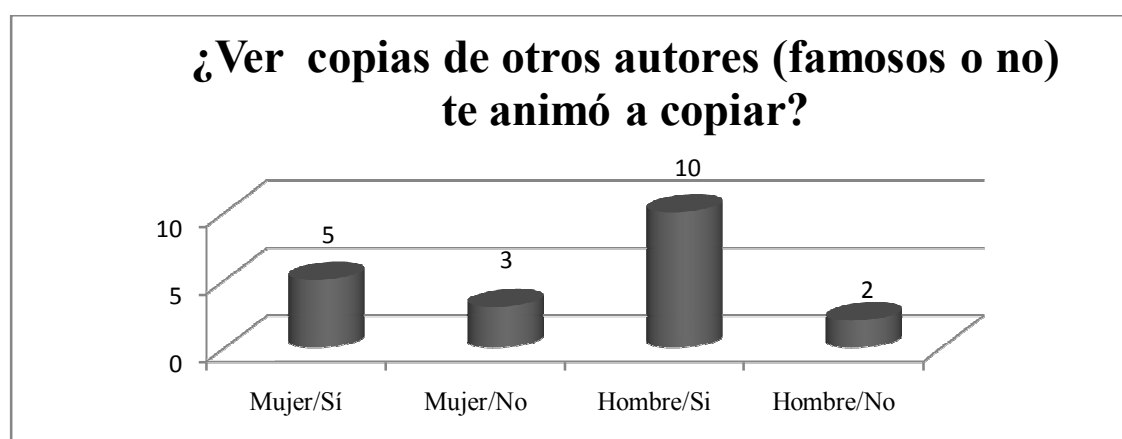
RESPUESTA	GENERO	EDAD
No	Hombre	19
Si	Hombre	23
No	Mujer	24
Si	Mujer	35
Si	Hombre	38
No	Hombre	38
Si	Mujer	43
Si	Hombre	48
Si	Mujer	49
Si	Hombre	54
Si	Mujer	54
Si	Mujer	56
No	Mujer	58
Si	Hombre	66
Si	Hombre	68
No	Mujer	71
Si	Hombre	75
Si	Hombre	79
Si	Hombre	81
Si	Hombre	85

Resultados:

Total	Sí	No
¿Ver copias de otros autores (famosos o no) te animó a copiar?	15	5



Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿Ver copias de otros autores (famosos o no) te animó a copiar?	5	3	10	2



Total	18-40/Sí	18-40/No	41-60/Sí	41-60/No	61-80/Sí	61-80/No	81-99/Sí	81-99/No
¿Ver copias de otros autores (famosos o no) te animó a copiar?	3	3	6	1	4	1	2	0

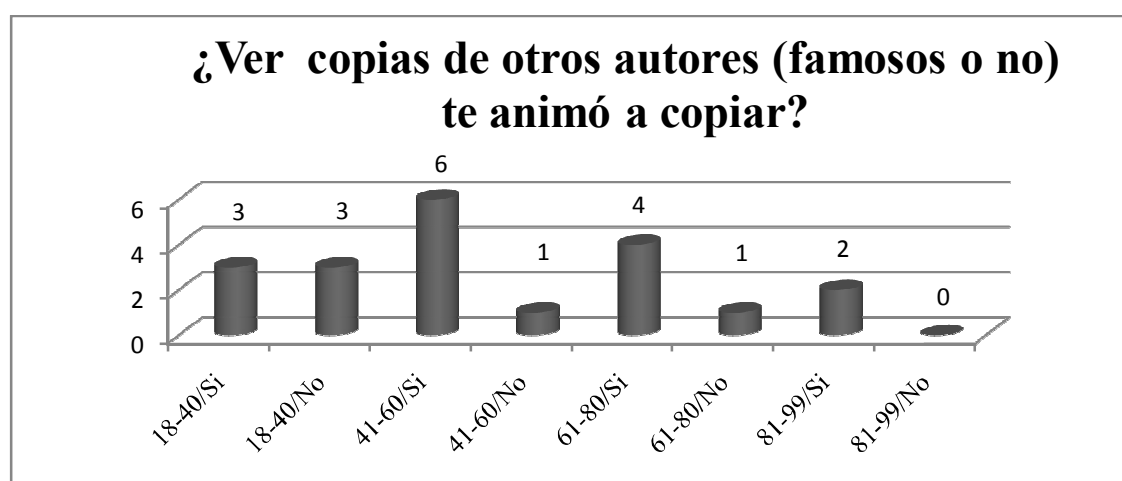


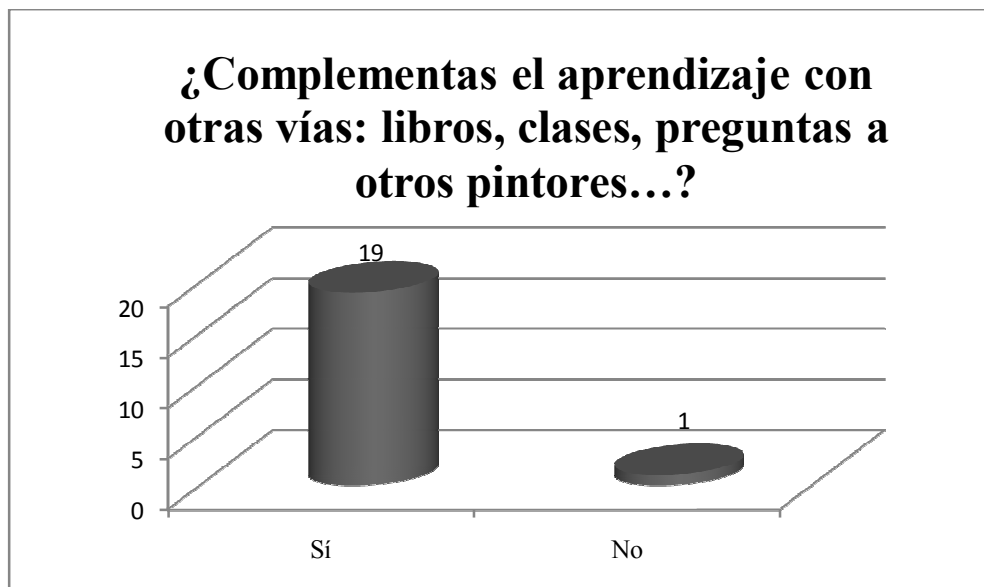
Tabla 7

¿Complementas el aprendizaje con otras vías: libros, clases, preguntas a otros pintores...?

RESPUESTA	GENERO	EDAD
No	Hombre	19
Si	Hombre	23
Si	Mujer	24
Si	Mujer	35
Si	Hombre	38
Si	Hombre	38
Si	Mujer	43
Si	Hombre	48
Si	Mujer	49
Si	Hombre	54
Si	Mujer	54
Si	Mujer	56
Si	Mujer	58
Si	Hombre	66
Si	Hombre	68
Si	Mujer	71
Si	Hombre	75
Si	Hombre	79
Si	Hombre	81
Si	Hombre	85

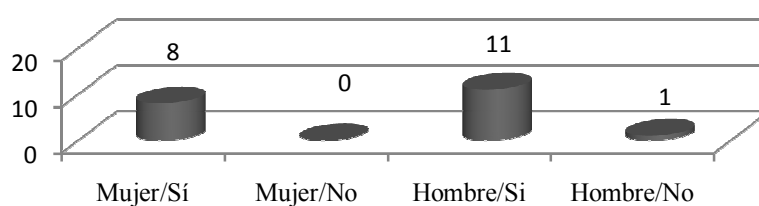
Resultados:

Total	Sí	No
¿Complementas el aprendizaje con otras vías: libros, clases, preguntas a otros pintores...?	19	1



Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿Complementas el aprendizaje con otras vías: libros, clases, preguntas a otros pintores...?	8	0	11	1

¿Complementas el aprendizaje con otras vías: libros, clases, preguntas a otros pintores...?



Total	18-40/Sí	18-40/No	41-60/Sí	41-60/No	61-80/Sí	61-80/No	81-99/Sí	81-99/No
¿Complementas el aprendizaje con otras vías: libros, clases, preguntas a otros pintores...?	5	1	7	0	5	0	2	0

¿Complementas el aprendizaje con otras vías: libros, clases, preguntas a otros pintores...?

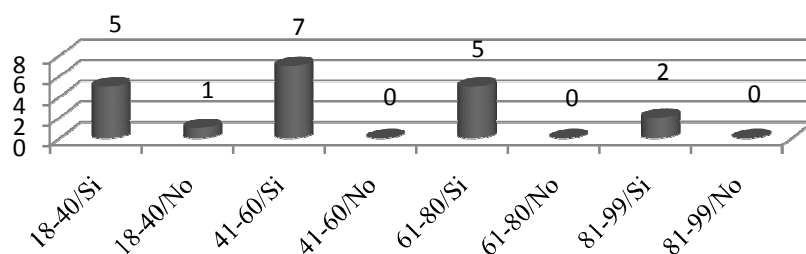


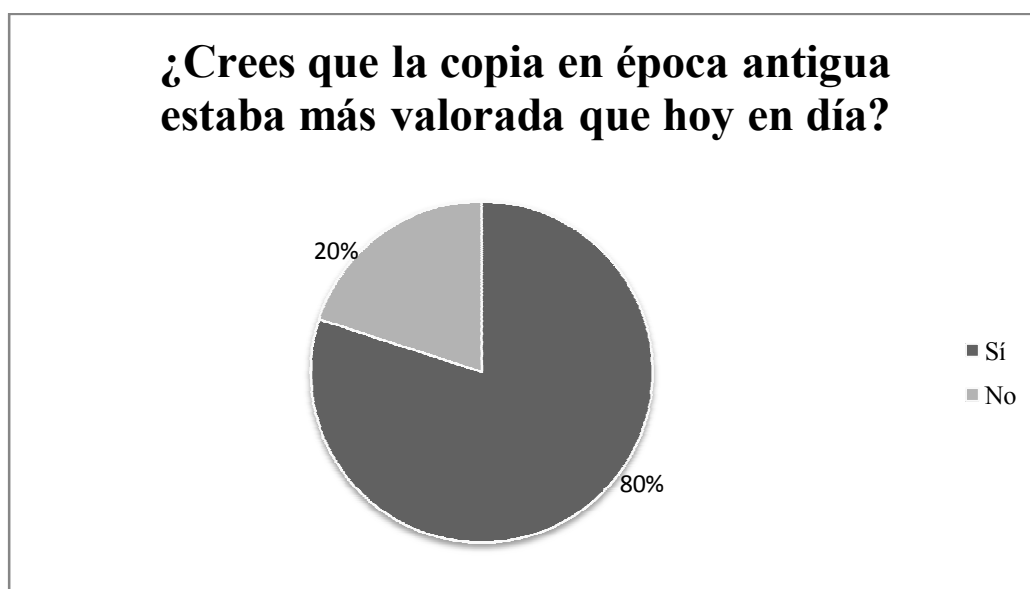
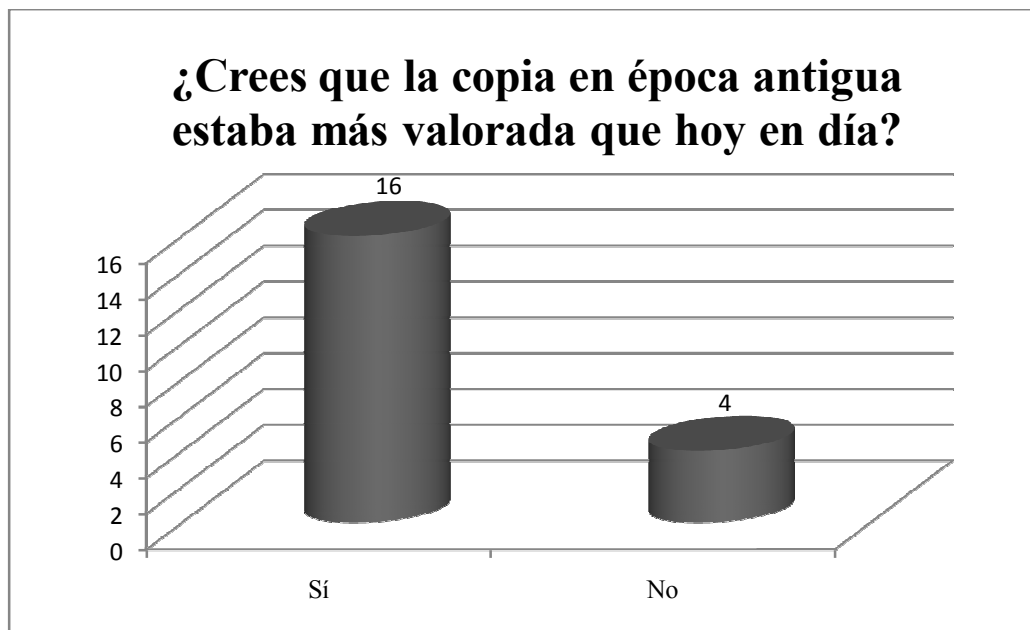
Tabla 8

¿Crees que la copia en época antigua estaba más valorada que hoy en día?

RESPUESTA	GENERO	EDAD
No	Hombre	19
Si	Hombre	23
Si	Mujer	24
Si	Mujer	35
Si	Hombre	38
Si	Hombre	38
Si	Mujer	43
Si	Hombre	48
Si	Mujer	49
Si	Hombre	54
Si	Mujer	54
Si	Mujer	56
Si	Mujer	58
Si	Hombre	66
Si	Hombre	68
No	Mujer	71
Si	Hombre	75
No	Hombre	79
No	Hombre	81
Si	Hombre	85

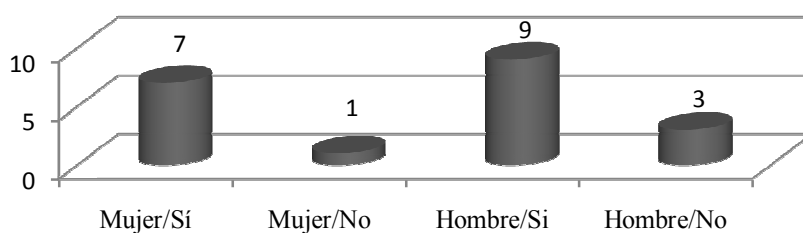
Resultados:

Total	Sí	No
¿Crees que la copia en época antigua estaba más valorada que hoy en día?	16	4



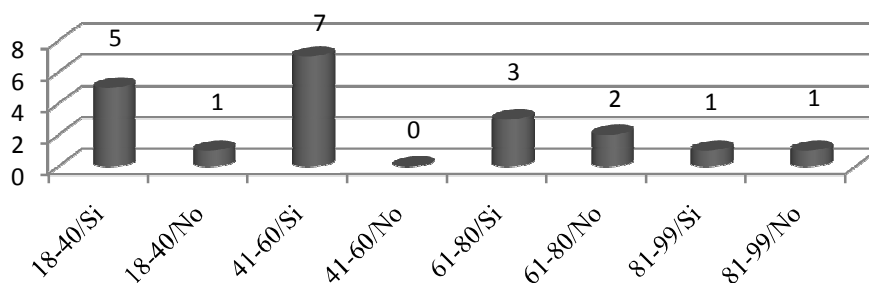
Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿Crees que la copia en época antigua estaba más valorada que hoy en día?	7	1	9	3

¿Crees que la copia en época antigua estaba más valorada que hoy en día?



Total	18-40/Sí	18-40/No	41-60/Sí	41-60/No	61-80/Sí	61-80/No	81-99/Sí	81-99/No
¿Crees que la copia en época antigua estaba más valorada que hoy en día?	5	1	7	0	3	2	1	1

¿Crees que la copia en época antigua estaba más valorada que hoy en día?



Capítulo 3

Análisis de datos

En base a las respuestas ofrecidas y ampliadas por los conservadores se ha podido extraer una serie de datos que pueden ser analizados para valorar la importancia no sólo de la copia en los distintos ciclos históricos sino también en diferentes corrientes pictóricas.

3.1. Análisis de los resultados de las entrevistas

Pregunta 1

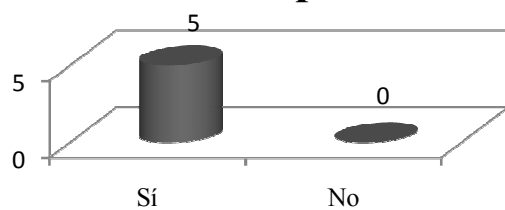
¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?.

RESPUESTA	GENERO	EDAD
Sí	Hombre	55
Sí	Hombre	43
Sí	Hombre	57
Sí	Mujer	67
Sí	Hombre	60

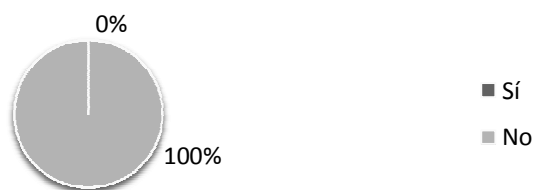
Resultados:

Total	Sí	No
¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?.	5	0

¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?.

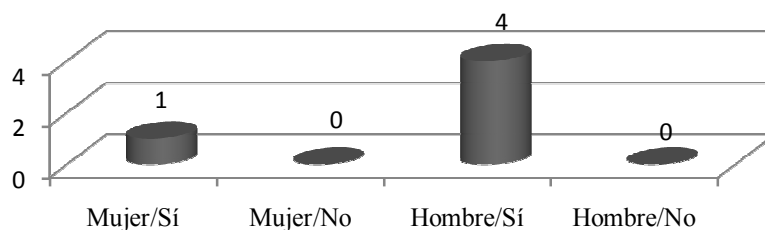


¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?.



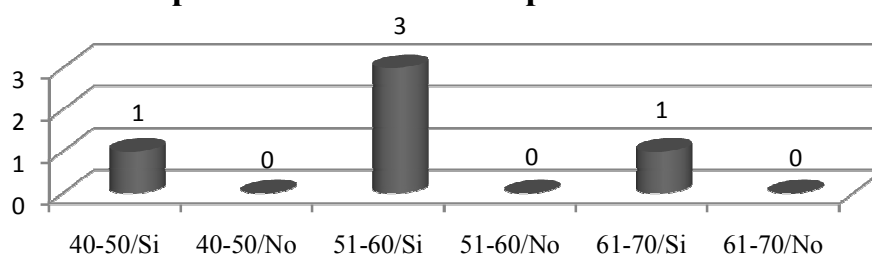
Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?.	1	0	4	0

¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?.



Total	40-50/Si	40-50/No	51-60/Si	51-60/No	61-70/Si	61-70/No
¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?.	1	0	3	0	1	0

¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?.



Pregunta 2

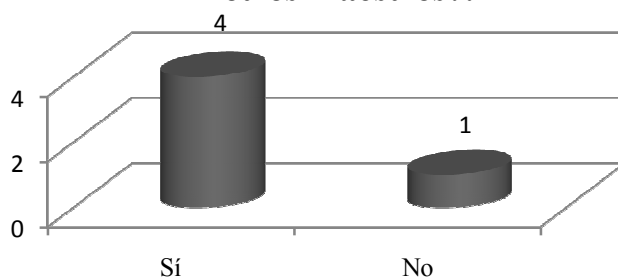
¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.

RESPUESTA	GENERO	EDAD
No	Hombre	55
Sí	Hombre	43
Sí	Hombre	57
Sí	Mujer	67
Sí	Hombre	60

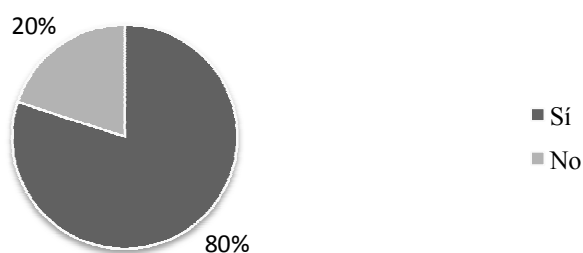
Resultados:

Total	Sí	No
¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.	4	1

¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.

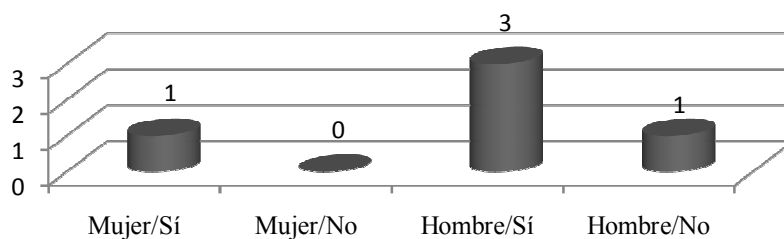


¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.



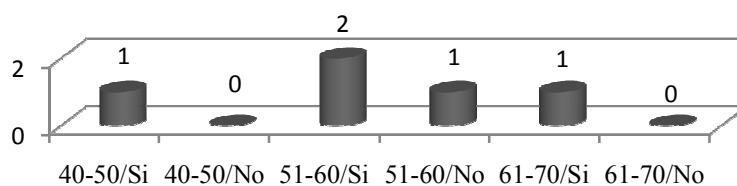
Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.	1	0	3	1

¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.



Total	40-50/Si	40-50/No	51-60/Si	51-60/No	61-70/Si	61-70/No
¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.	1	0	2	1	1	0

¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?.



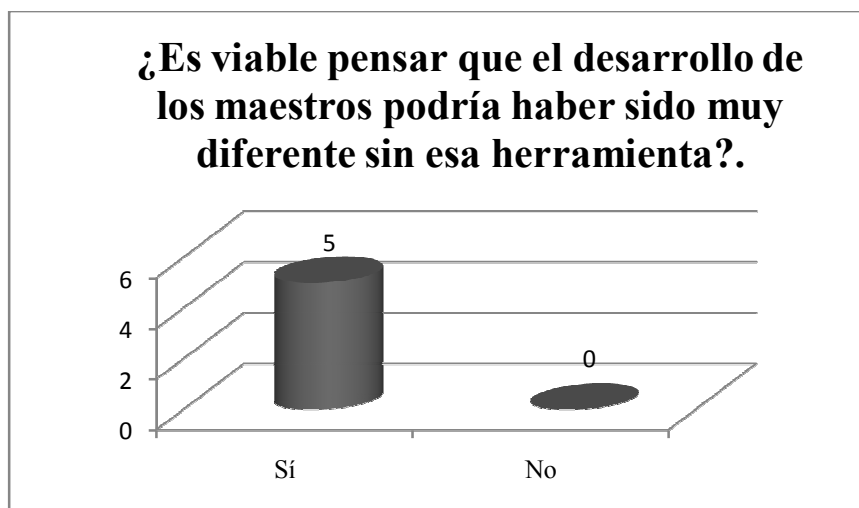
Pregunta 3

¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?.

RESPUESTA	GENERO	EDAD
Sí	Hombre	55
Sí	Hombre	43
Sí	Hombre	57
Sí	Mujer	67
Sí	Hombre	60

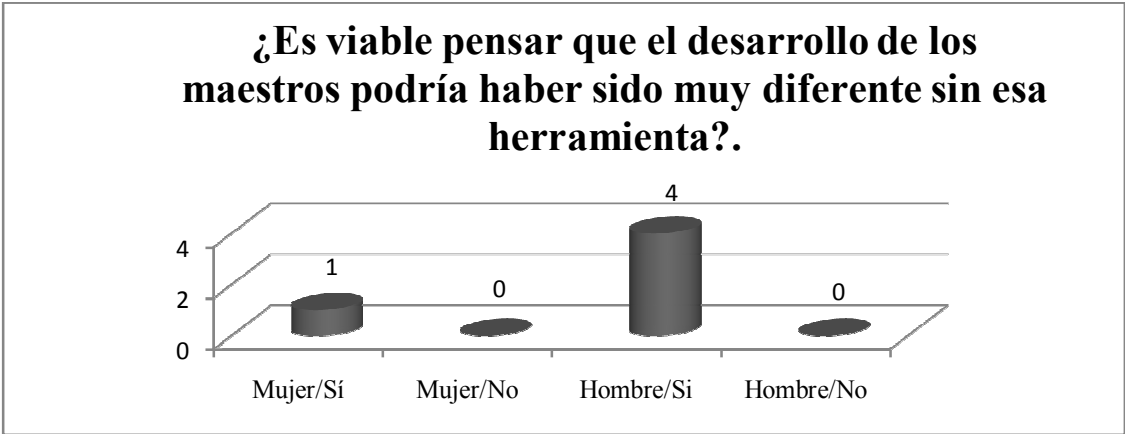
Resultados:

Total	Sí	No
¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?.	5	0

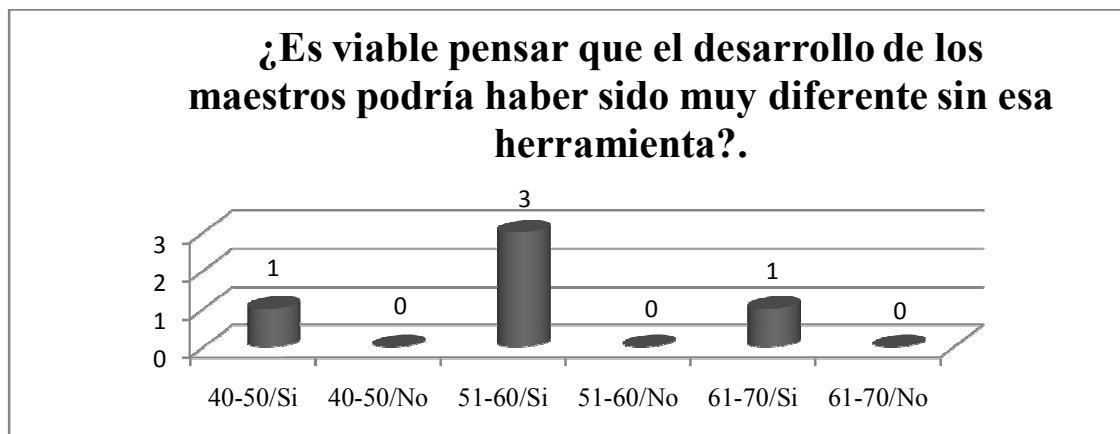




Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Si	Hombre/No
¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?.	1	0	4	0



Total	40-50/Si	40-50/No	51-60/Si	51-60/No	61-70/Si	61-70/No
¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?.	1	0	3	0	1	0



Pregunta 4

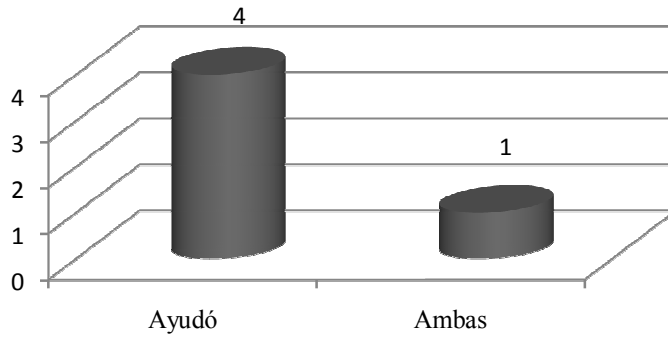
¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.

RESPUESTA	GENERO	EDAD
Ayudó	Hombre	55
Ambas	Hombre	43
Ayudó	Hombre	57
Ayudó	Mujer	67
Ayudó	Hombre	60

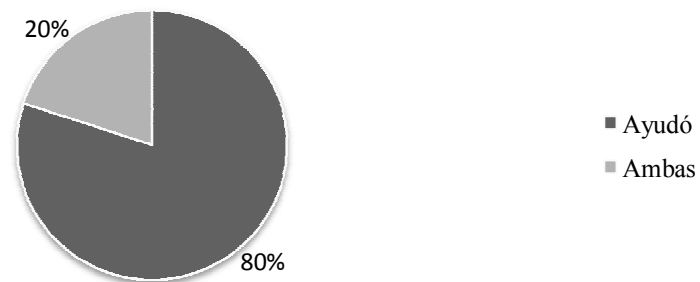
Resultados:

Total	Ayudó	Ambas
¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.	4	1

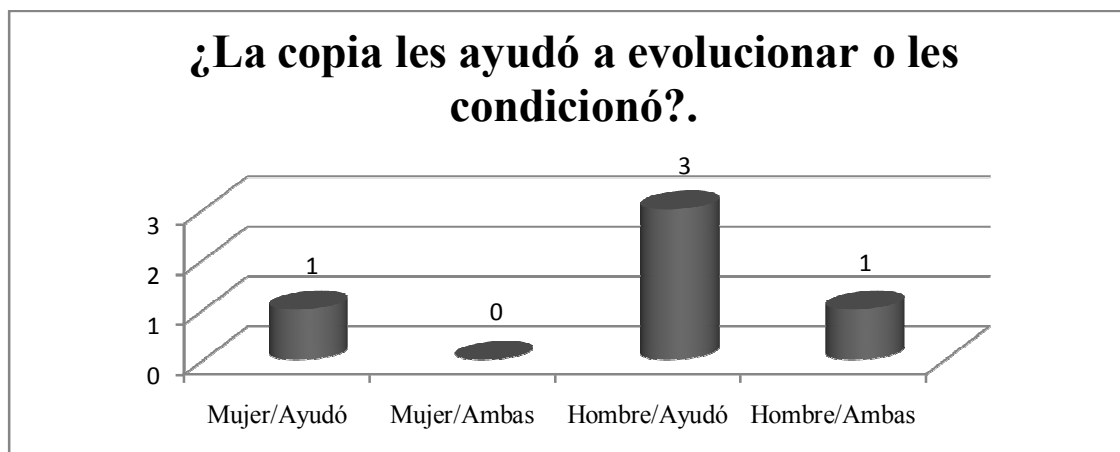
¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.



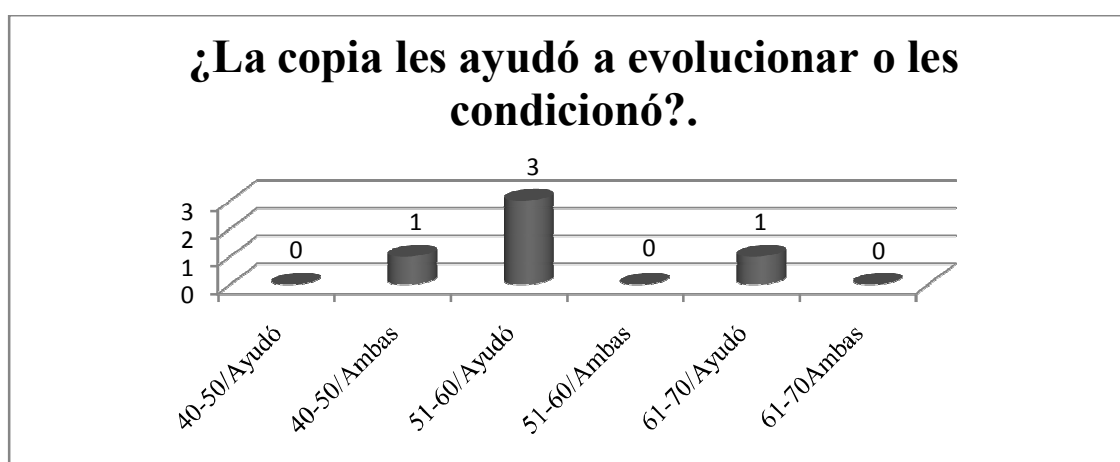
¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.



Total	Mujer/Ayudó	Mujer/Ambas	Hombre/Ayudó	Hombre/Ambas
¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.	1	0	3	1



Total	40-50/Ayudó	40-50/Ambas	51-60/Ayudó	51-60/Ambas	61-70/Ayudó	61-70/Ambas
¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?.	0	1	3	0	1	0



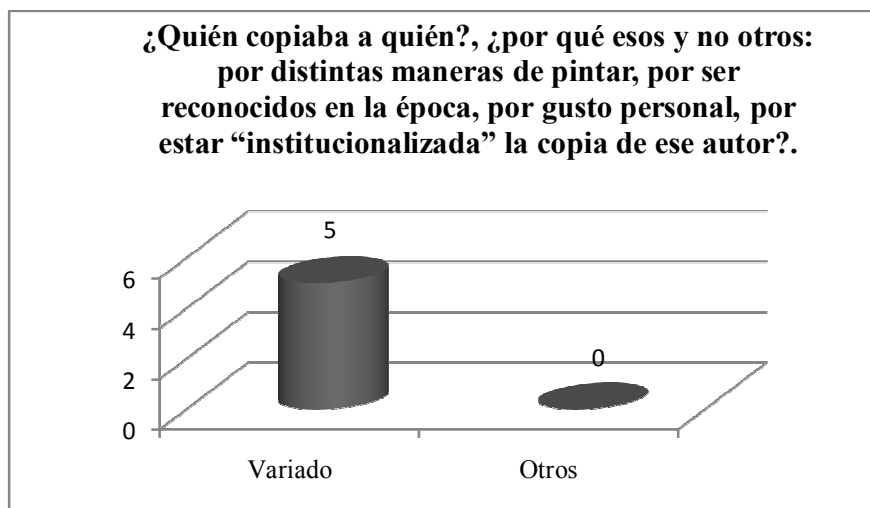
Pregunta 5

¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.

RESPUESTA	GENERO	EDAD
Variado	Hombre	55
Variado	Hombre	43
Variado	Hombre	57
Variado	Mujer	67
Variado	Hombre	60

Resultados:

Total	Variado	Otros
¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.	5	0

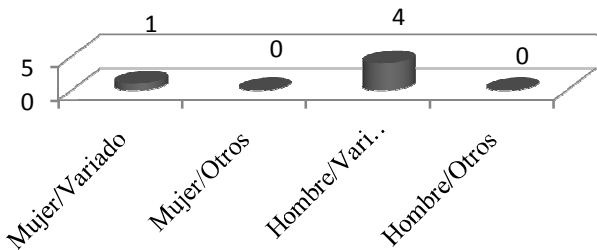


¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.

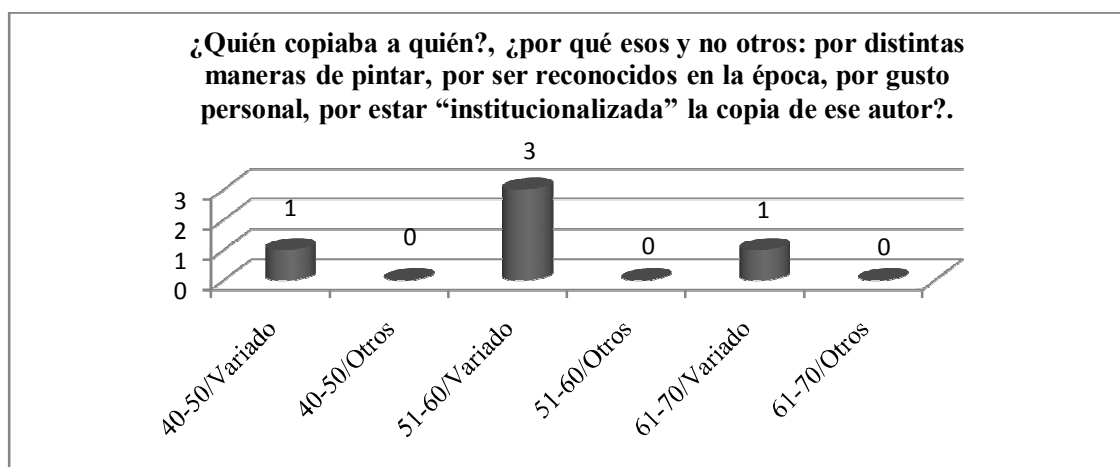


Total	Mujer/Variado	Mujer/Otros	Hombre/Variado	Hombre/Otros
¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.	1	0	4	0

¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.



Total	40- 50/Variado	40- 50/Otros	51- 60/Variado	51- 60/Otros	61- 70/Variado	61- 70/Otros
¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?.	1	0	3	0	1	0



Pregunta 6

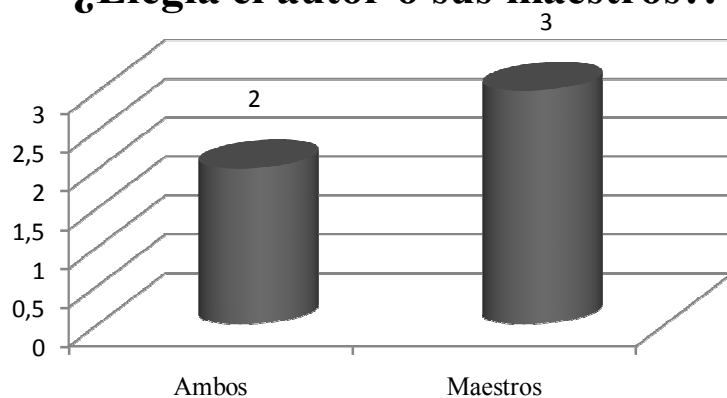
¿Elegía el autor o sus maestros?.

RESPUESTA	GENERO	EDAD
Ambos	Hombre	55
Maestros	Hombre	43
Maestros	Hombre	57
Maestros	Mujer	67
Ambos	Hombre	60

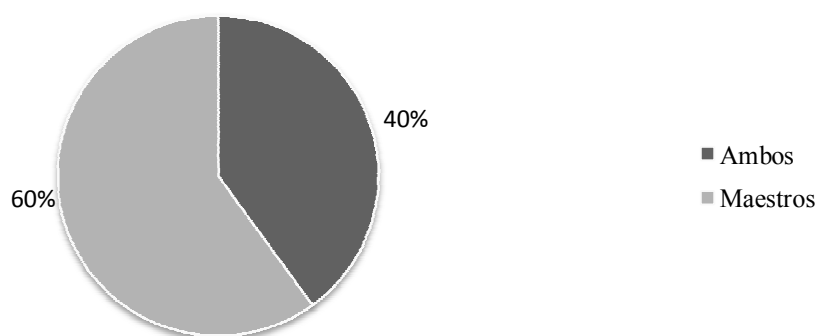
Resultados:

Total	Ambos	Maestros
¿Elegía el autor o sus maestros?.	2	3

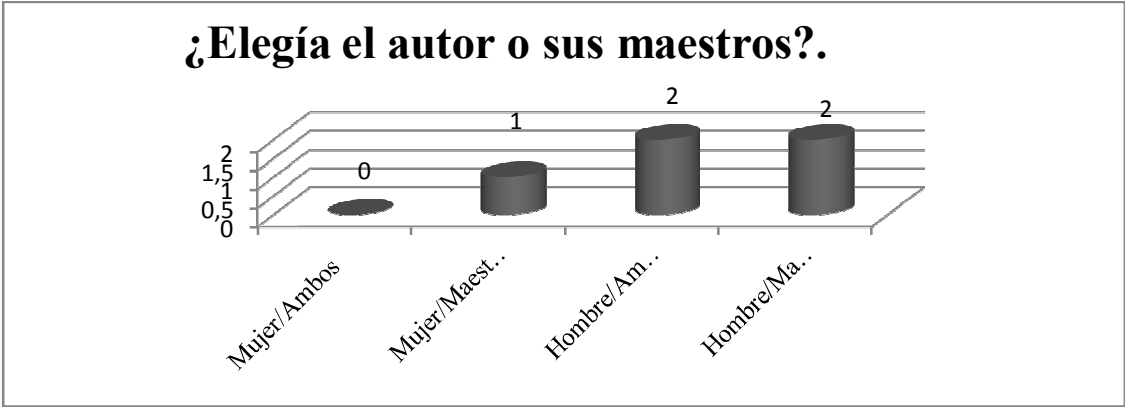
¿Elegía el autor o sus maestros?.



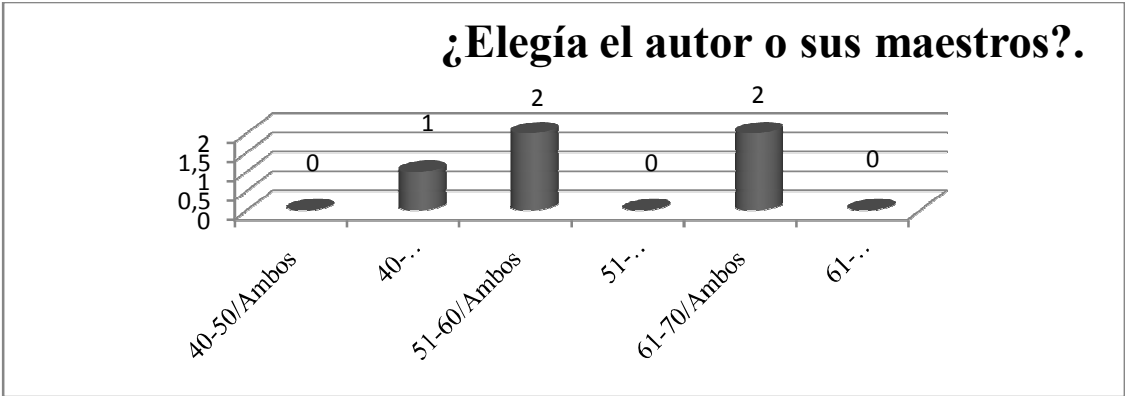
¿Elegía el autor o sus maestros?.



Total	Mujer/Ambos	Mujer/Maestros	Hombre/Ambos	Hombre/Maestros
¿Elegía el autor o sus maestros?.	0	1	2	2



Total	40-50/Ambos	40-50/Maestros	51-60/Ambos	51-60/Maestros	61-70/Ambos	61-70/Maestros
¿Elegía el autor o sus maestros?.	0	1	2	0	2	0



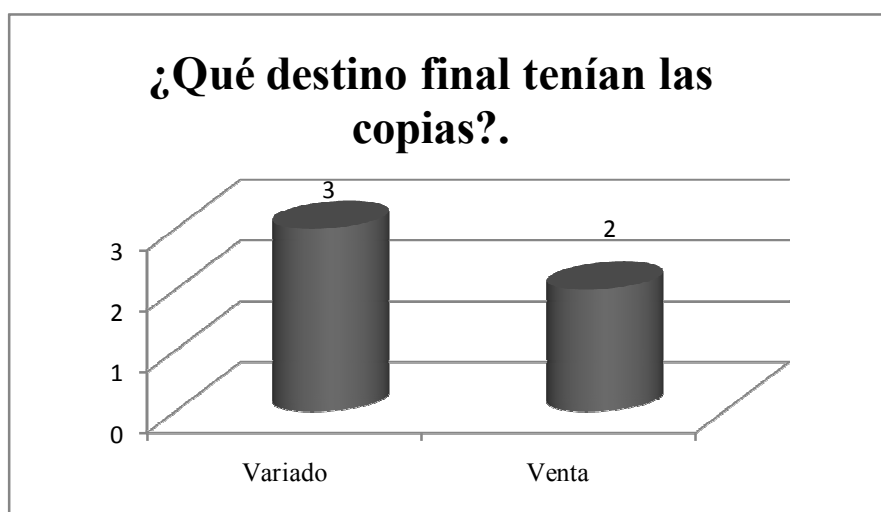
Pregunta 7

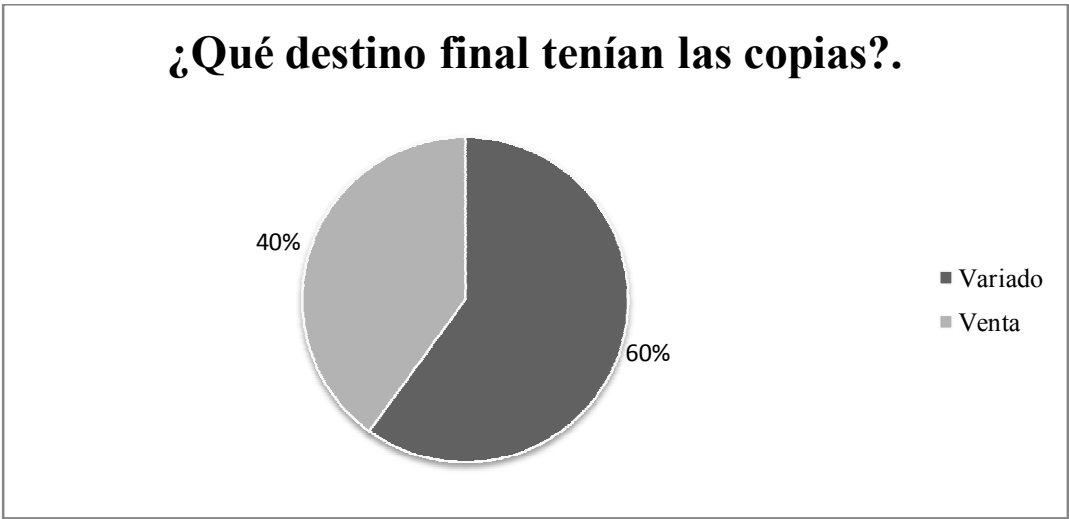
¿Qué destino final tenían las copias?.

RESPUESTA	GENERO	EDAD
Variado	Hombre	55
Venta	Hombre	43
Venta	Hombre	57
Variado	Mujer	67
Variado	Hombre	60

Resultados:

Total	Variado	Venta
¿Qué destino final tenían las copias?.	3	2

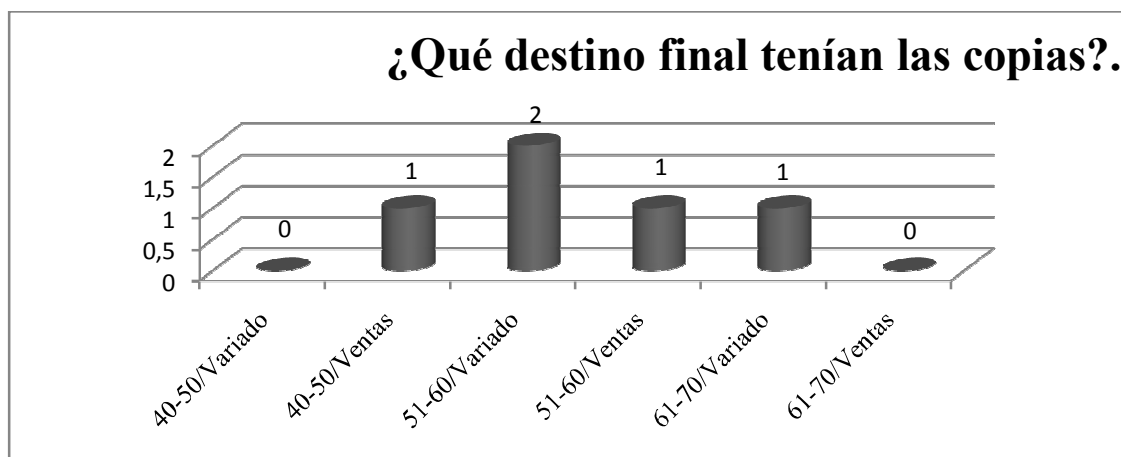




Total	Mujer/Variado	Mujer/Ventas	Hombre/Variado	Hombre/Ventas
¿Qué destino final tenían las copias?.	1	0	2	2



Total	40-50/Variado	40-50/Ventas	51-60/Variado	51-60/Ventas	61-70/Variado	61-70/Ventas
¿Qué destino final tenían las copias?.	0	1	2	1	1	0



Pregunta 8

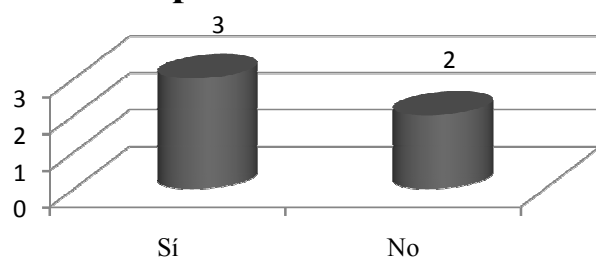
¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.

RESPUESTA	GENERO	EDAD
Sí	Hombre	55
Sí	Hombre	43
No	Hombre	57
Sí	Mujer	67
No	Hombre	60

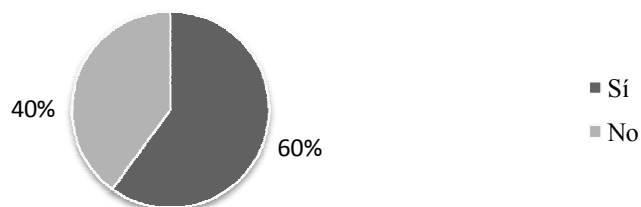
Resultados:

Total	Sí	No
¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.	3	2

¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.

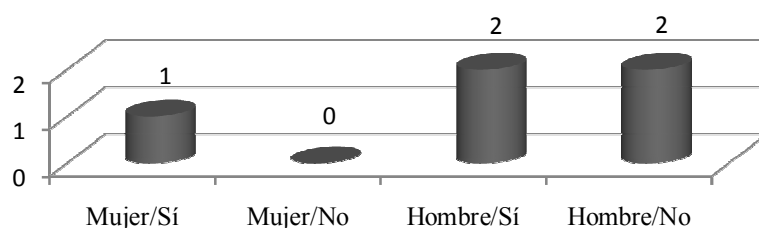


¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.



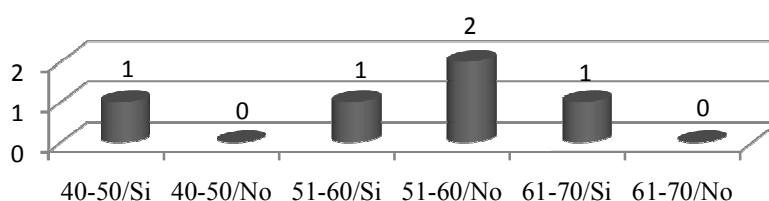
Total	Mujer/Sí	Mujer/No	Hombre/Sí	Hombre/No
¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.	1	0	2	2

¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.



Total	40-50/Si	40-50/No	51-60/Si	51-60/No	61-70/Si	61-70/No
¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.	1	0	1	2	1	0

¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?.



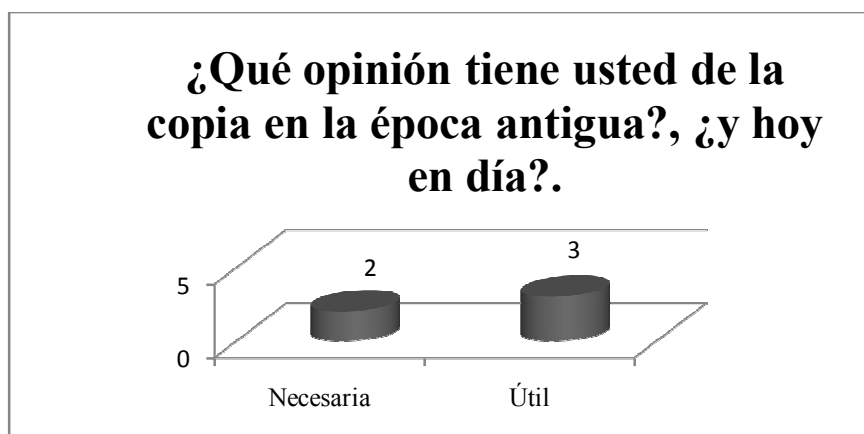
Pregunta 9

¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.

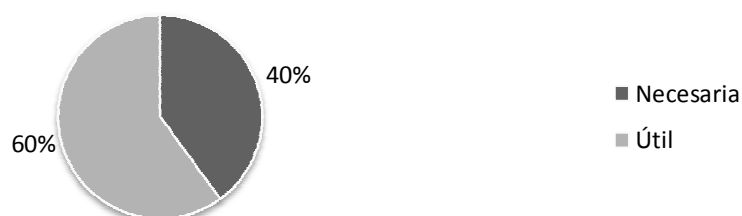
RESPUESTA	GENERO	EDAD
Necesaria	Hombre	55
Útil	Hombre	43
Necesaria	Hombre	57
Útil	Mujer	67
Útil	Hombre	60

Resultados:

Total	Necesaria	Útil
¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.	2	3

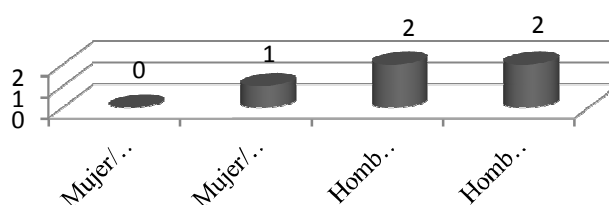


¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.

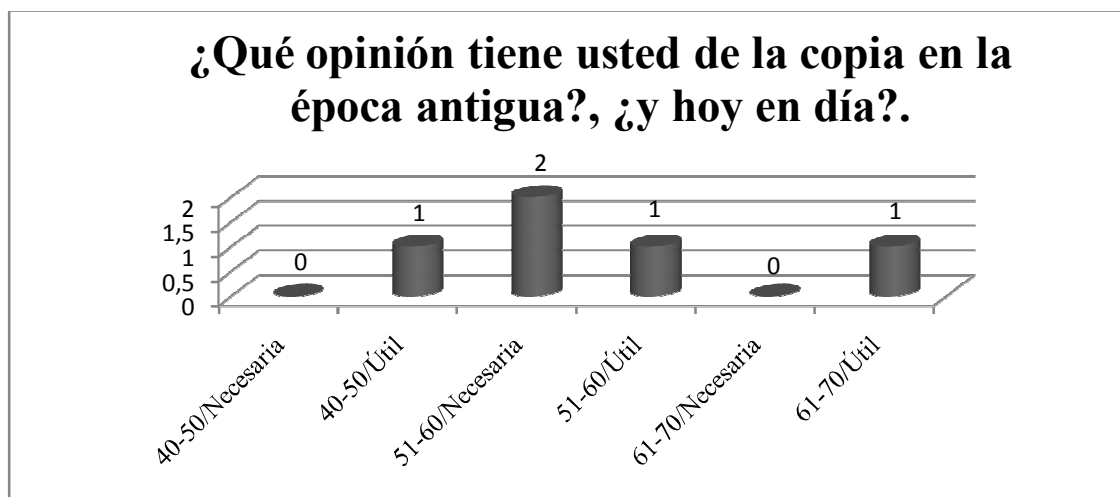


Total	Mujer/Necesaria	Mujer/Útil	Hombre/Necesaria	Hombre/Útil
¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.	0	1	2	2

¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.



Total	40- 50/Necesaria	40- 50/Útil	51- 60/Necesaria	51- 60/Útil	61- 70/Necesaria	61- 70/Útil
¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?.	0	1	2	1	0	1



Capítulo 4

Conclusiones

4.1. Conclusiones sobre las entrevistas

Tras analizar las entrevistas se puede llegar a una serie de conclusiones:

Por un lado se puede comprobar que en todas las escuelas se ha favorecido el copiar como método de enseñanza, se utiliza como un método indispensable para el aprendizaje de los alumnos y en algún caso con una segunda intención más comercial.

Tan grande es la aportación de la instrucción que ofrece la copia que se considera indispensable en la trayectoria, incluso de los autores más famosos de cada una de las escuelas, y con gran influencia en el desarrollo de su evolución.

Por ello se confirma como indispensable para haber conseguido la excelencia en las obras posteriores de los pintores, no se entiende su desarrollo sin la misma.

En cuanto a su condicionamiento en la mayoría de los casos se toma como condicionante en un sentido positivo, y puede llegar a diferenciarse entre la condición negativa sólo en aquellos autores en los que la creatividad es escasa con lo que la copia sólo les facilita el aprendizaje técnico pero no solventa esa falta artística.

Como autores recurrentes se observa una predisposición a copiar a los mayores maestros conocidos, con una predisposición por los italianos en general, y los venecianos en particular, y tras la difusión de las obras de Velázquez es éste uno de los usuales como punto desde el que partir, incluso por parte de sus coetáneos, existe una cierta tendencia a la elección de autores de modo común, creando una cierta moda en sus artistas objetivo.

Así mismo en casi todas las escuelas son los maestros los que deciden que obra y autor son las que se deben tomar como guía en el aprendizaje, con una intención objetiva, se copia a unos u otros en relación a lo mejor que pueden enseñar cada uno de ellos.

En todas las escuelas hay una intencionalidad doble con las copias, se aprovecha su utilidad lectiva pero no se desaprovecha el fin en sí mismas y se comercian, no se debe olvidar que la pintura es el modo de vida de los maestros, y las copias tienen buena reputación y hay un comercio floreciente en casi todas las épocas.

Existe poca bibliografía específica sobre las copias como elemento instructor, sin embargo en algunos autores se pueden encontrar referencias a ellas, e incluso en los tratadistas se especifica cómo y quién copia.

Todos los conservadores, los expertos en su materia, consideran la copia como un elemento muy importante a la hora de enseñar a los discípulos, siguiendo la tradición que tan buen resultado se ha podido apreciar en los clásicos, y como una herramienta de la que se debe disponer además de valorar su potencial y explotarlo.

Analizando cada una de las preguntas efectuadas se puede llegar a otra serie de conclusiones más profundas así se puede observar lo siguiente:

Pregunta 1: ¿Fue la copia un instrumento de enseñanza indispensable en su escuela pictórica?:

En base a las respuestas queda patente que no hay duda alguna sobre la necesidad de la copia en el aprendizaje, tanto en distintas épocas como en distintas escuelas, lo que reafirma la premisa de la investigación: copiar es indispensable para el aprendizaje.

Debido a la unanimidad en las respuestas, la segregación de las mismas en base a género o edad, sólo reafirman el dato aportado, no hay variaciones dependiendo del conservador a quien se le cuestionó, todo ofrecieron la misma información sobre lo necesario de la copia en los periodos artísticos tratados.

Pregunta 2: ¿Los maestros de ella (de la escuela a la que pertenecen) vieron esencialmente influida su manera de pintar tras copiar a otros maestros?:

Sólo hubo una respuesta distinta del resto de conservadores, la ofrecida por la escuela de pintura española hasta 1700, el resto de conservadores confirmaron que copiar influyó profundamente en la pintura y los maestros de los periodos en los que son expertos.

Debido a esta discrepancia puede observarse que sólo uno de los varones aporta la diferenciación en su escuela, siendo mujer y resto de hombres los que coinciden al comunicar que la copia modificó la manera de pintar de los maestros.

Por edad no existe una diferenciación sustancial, ya que la respuesta discrepante coincide en edades con sus compañeros conservadores.

Pregunta 3: ¿Es viable pensar que el desarrollo de los maestros podría haber sido muy diferente sin esa herramienta?:

Confirmando las cuestiones anteriores las respuestas a ésta pregunta vuelve a ser unánime: no se puede pensar en la evolución de los maestros de las distintas escuelas pictóricas sin tener en cuenta la influencia que la copia ejerció sobre ellos.

Debido a estas conclusiones en todas las ramas artísticas no se observa discrepancias ni en género ni edad en los entrevistados.

Pregunta 4: ¿La copia les ayudó a evolucionar o les condicionó?:

La información aportada por parte de los conservadores engloba tanto la evolución como la condición de la copia en sus campos, ya que a pesar de que uno de los encuestados diferenció el condicionamiento de la copia, en esta respuesta incluye la ayuda de la misma. Se debe entender entonces que la aportación de la copia les resultó útil, y únicamente en la pintura flamenca se pueden entender que condicionó el desarrollo de la misma debido a copiar.

Únicamente uno de los hombres es quien ofrece una respuesta diferente, más amplia a la pregunta, y se ha de tener en cuenta que también es éste conservador el más joven de los entrevistados, pudiendo ser esta peculiaridad la matización al condicionamiento de la copia sobre los maestros flamencos al haber desarrollado su especialización más recientemente y disponer de más información descubierta a día de hoy.

Pregunta 5: ¿Quién copiaba a quién?, ¿por qué esos y no otros: por distintas maneras de pintar, por ser reconocidos en la época, por gusto personal, por estar “institucionalizada” la copia de ese autor?:

A esta pregunta, más amplia en su concepción, las respuestas ofrecidas por los conservadores permiten observar que en ningún periodo de la historia que se trata se ha

encontrado una única direccionalidad en cuanto a la elección de obras que copiar. Cada época ha tenido obras previas, a cuanto más avanzada en el tiempo más bagaje anterior, y sin embargo, siempre ha habido una heterogeneidad a la hora de elegir a quien se copiaba.

Por esta uniformidad no se han encontrado discrepancias en ninguno de los periodos tratados ni por parte de ninguno de los entrevistados en base a su género o edad.

Pregunta 6: ¿Elegía el autor o sus maestros?:

Esta cuestión ha aportado más diferencias según la época en la que se estuviese investigando, por ello las respuestas han sido casi palíndromas puesto que en el primer periodo tratado y el último son los que permiten la inclusión de la opinión del artista a la hora de elegir qué se copia, y en los siglos intermedios queda en manos del maestro la decisión unilateral del artista a copiar.

Dos conservadores masculinos y una femenina defendieron la elección inequívoca por parte del maestro y los dos conservadores masculinos restantes aportaron la información de la valoración de la opinión de los alumnos a la hora de decidir la copia.

En la disgregación de los datos por edades no existe una lectura remarcable, debido a que tanto los conservadores que respondieron una u otra elección no se diferencia por la edad del entrevistado.

Pregunta 7: ¿Qué destino final tenían las copias?:

El destino final de las copias utilizadas en el aprendizaje fue muy dispar, puesto que más de la mitad afirmaron que la finalidad última de las mismas era muy variada, tanto para venta, como para mantenerla en los talleres, como para su reutilización; y dos de los conservadores focalizaron la disposición final de los lienzos especialmente para la venta.

En cuanto a género, los hombres han quedado en una mitad exacta en sus respuestas, dos afirmaron que la finalidad era la venta y dos variada, la mujer decantó la balanza hacia la variedad del uso de las copias.

Respecto a edad, sólo puntuar que el más joven es uno de los que discrepan con la mayoría y afirma que la venta era el objetivo principal de las obras.

Pregunta 8: ¿Hay algún documento en el que los maestros opinaran sobre la copia?, ¿algún libro indispensable para entenderlo?:

Esta pregunta ha tenido respuestas diferentes, donde la mayoría de los entrevistados contestaron que sí existían libros que recogían información sobre las copias, aún de manera superficial, dos de ellos confirmaron la ausencia de documentación específica al respecto, demostrando además otro de los aspectos tenidos en cuenta en la investigación y es la falta de bibliografía al respecto, motivo por el cual se ha tomado la decisión de ampliar la investigación a través de datos variados como la entrevista en sí misma.

Como ha sucedido en la entrevista hasta ahora, cada vez que no hay uniformidad en las respuestas, de nuevo por géneros ha habido un reparto equitativo en las

contestaciones por parte de los hombres, y la mujer ha aportado un grado más en la respuesta menos general.

Por edades queda muy repartido la agrupación de respuestas, no existe una discrepancia atribuible a la edad del entrevistado.

Pregunta 9: ¿Qué opinión tiene usted de la copia en la época antigua?, ¿y hoy en día?:

Se finalizó la entrevista con una pregunta muy general, enfocada a testar muy subjetivamente las respuestas de los entrevistados, tanto en base a su conocimiento como a su opinión personal.

Dos de los conservadores le otorgaron una cualidad imprescindible a la copia, siguiendo el contexto de las escuelas en las que son expertos y acercando esa necesidad al día de hoy, y tres de ellos concretaron que la copia a pesar de que a día de hoy pudiera no ser indispensable sí es útil para el aprendizaje.

Por géneros, la conservadora fue una de las que indicó que la copia es útil, y los conservadores se repartieron equitativamente entre las dos respuestas.

Por edades los comprendidos entre los cincuenta y sesenta años, son los que definieron actividad de copiar como necesaria para el aprendizaje de los pintores.

4.2. Conclusiones sobre las encuestas.

Teniendo en cuenta los resultados de las encuestas se pueden sacar una serie de conclusiones, algunas muy interesantes y sobre las que es posible entender más

profundamente lo que significa la copia para los pintores habituales, para ello se tendrá en cuenta las tres agrupaciones efectuadas: la general, por sexo y por edades.

Pregunta 1: ¿Consideras imprescindible la copia para aprender?:

Los resultados de la primera pregunta, a la que fueron sometidos los veinte copistas a los que se les realizó la encuesta, muestra una afirmación claramente positiva a la necesidad de la copia para aprender, se ha de tener en cuenta que se preguntó si era imprescindible su utilización para no dar lugar a ninguna interpretación parcial de la copia, con ello se forzó un posicionamiento claro en este aspecto, ya fuera a favor o en contra, y en las preguntas siguientes se evitó conscientemente el forzar una situación que les obligara a tomar decisiones absolutas obligadas.

En cuanto al género, aparecieron discrepancias donde fueron los hombres los que negaron la necesidad de la copia, las mujeres no tuvieron posiciones contrarias, estaban muy convencidas del aspecto positivo que la copia les añade a su aprendizaje.

Por edades resulta interesante comprobar que las dos personas que negaron su necesidad imprescindible fueron los que estaban en el rango de edades mayores y menores, específicamente el más joven y el más mayor son los que contestaron negativamente esta pregunta, con ello no se puede diferenciar si es la experiencia en la pintura la que hace devaluar la copia en la enseñanza pues el más joven apenas tiene esa experiencia de la que el mayor presume.

Pregunta 2: ¿Se puede llegar al mismo nivel de habilidad sin copiar a Maestros aunque sea por otros medios?:

Sobre la segunda cuestión hubo mayor disparidad de respuestas, un 60% se pronunciaron en contra de la posibilidad de llegar a la misma habilidad en la pintura si se prescindía de la copia, y el resto consideraron que ésta podía alcanzarse de otros modos si fuera posible. No se aplicó ningún adjetivo rotundo como en la pregunta anterior para permitirles más libertad en la respuesta dentro de los límites de esta.

Por sexos las respuestas fueron muy parecidas en ambos sentidos, apenas una ligera ventaja en el No en los hombres, marginal en todo caso, con lo que en este supuesto tanto mujeres como hombres aportaron una visión muy parecida al supuesto propuesto.

En relación a los grupos de edades se apunta bastante homogéneo, con un pequeño repunte en las edades medias en relación a la negatividad en la respuesta.

Pregunta 3: ¿Tu desarrollo como pintor podría haber sido muy diferente sin esa técnica?:

Sobre su apreciación personal en el desarrollo de su habilidad como pintores se ve una decantación clara por la respuesta que afirma que no serían los mismos en sus pinturas si no hubieran pasado por la utilización de la copia como actividad para aprender y mejorar en las obras que realizan.

Son las mujeres las que tienen más conciencia personal de que la copia les ha llevado a ser las pintoras que son hoy en día, los hombres se encuentran en una proporción de dos a uno a favor de que la copia les ha cambiado el modo de pintar.

Son los de mayor edad los que proporcionalmente se desmarcan de nuevo de la mayoría y afirman que la copia no les ha modificado el camino de la pintura ni mejorándolo ni empeorándolo en modo perceptible para ellos.

Pregunta 4: ¿La copia te ayuda a evolucionar el modo de pintar?:

En la valoración sobre si la copia les ayuda a evolucionar, siempre en sentido positivo, es muy clara la aceptación afirmativa de la misma, prácticamente todos consideran que la aportación que esta hace es para bien y para llevarles un paso más cerca de la excelencia que quieren alcanzar.

De nuevo las respuestas tanto positivas como negativas están muy parejas en ambos géneros, tanto unas como otros consideran que la copia les ayuda en su mejora.

A diferencia de las preguntas anteriores, en ésta es el rango de edad intermedio es el que se aparta de la corriente masiva de respuestas y contestan negativamente al entender que la copia no les ayuda a progresar en su desarrollo pictórico.

Pregunta 5: ¿Priorizas el copiar pinturas que te obliguen a perfeccionar elementos en los que tienes carencias frente al copiar por disfrute independientemente del aprendizaje?:

Cuestionados sobre la predilección entre aprendizaje y puro placer a la hora de elegir los cuadros a copiar la gran mayoría apuesta por pintar obras que aunque pudieran no ser su primera elección en cuestión de gusto sí puede hacerles aprender más que otras, teniéndolas como reto a superar.

Los hombres a diferencia de las mujeres superan a estas en la toma de decisiones más basadas en el reforzar técnicas que no tienen dominadas en vez de dejarse llevar primordialmente por el gusto estético.

Se puede apreciar que cuanto más mayor es el copista más pesa la decisión personal frente a la lectiva, pudiera estar motivado que a más años más número de pinturas realizadas con lo que depuran el gusto.

Pregunta 6: ¿Ver copias de otros autores (famosos o no) te animó a copiar?:

Esta pregunta quería demostrar el afecto llamada que tiene la visualización de copistas en las salas de los museos, queda claro que es muy fuerte, dos tercios de los encuestados, pues ha sido la visión de otras copias lo que ha animado a un gran porcentaje a acercarse a las pinacotecas a emular aquello que les despertó el interés.

Interesante también es el hecho de que este efecto curiosidad queda más decisivo en los hombres que en las mujeres, con lo que son ellos los que más sienten esa curiosidad de emular a los que ven, aunque se puede hacer una segunda lectura si entendemos que quizás las mujeres pueden decidir motu proprio el copiar sin necesidad de tener que verlo antes en ningún otro colega.

Se observa un crecimiento en las edades más influidas por la visión de otros y crece hasta la mediana edad a partir de la cual comienza a descender hasta ser apenas testimonial en los copistas de mayor edad.

Pregunta 7: ¿Complementas el aprendizaje con otras vías: libros, clases, preguntas a otros pintores...?:

El interés por aprender queda patente en el abrumador porcentaje de copistas que complementan sus estudios, muchos de los cuales son previos a una obra con afán de saber todo de ella antes de copiarla, este interés investigador está directamente relacionado con la copia, pues ha sido el deseo de copiar el que lo mueve.

No hay diferencias constatables entre ambos sexos, pues las cifras prácticamente igualan a unos y otras. El deseo de saber más es igual de fuerte en ambos, lo que implica que no hay una diferenciación en cuanto al interés en la investigación de las obras.

En edad es únicamente uno de los copistas más jóvenes quien no estudia las obras a través de información de diversa índole que pudiera haber a su disposición, también es llamativo ver que incluso los más mayores no dejan de aprender de otros y de literatura al respecto independientemente de lo mayores y de la mucha experiencia que tengan.

Pregunta 8: ¿Crees que la copia en época antigua estaba más valorada que hoy en día?:

Se les realizó una última pregunta para entender su impresión subjetiva sobre la visión que se tiene de la copia en todos aquellos campos a los que pueden atender a través

de ellas, es decir, palpar el interés del visitante, del comprador o del futuro interesado mediante la impresión que han ido recolectando en toda su vida como artistas y sus copias, se puede observar que un 80% entiende que la copia estaba mucho más valorada en otros tiempos, ya sea a lo largo de la vida que han tenido o en épocas pasadas de las que tienen conocimiento, sólo un pequeño porcentaje entiende que la situación no es muy diferente a como siempre ha sido.

Esas diferencias no tienen una gran apreciación dependiendo del sexo del encuestado, aunque los hombres encuentran un poco más de diferencia prácticamente los valores han sido los mismos para cualquier género.

Excepto en el rango de edad de 41 a 60 se encuentra un convencimiento claro de que la copia era más valorada antiguamente, el resto de rango de edades es parejo a los demás.

4.3. Discusión y Conclusiones

Para finalizar se completa el estudio con el capítulo de discusión y conclusiones, apartado en el que se recogen los objetivos tenidos en cuenta a la hora de demostrar la importancia que posee la utilización de la actividad de copiar obras de arte en el aprendizaje artístico.

Las conclusiones primordiales tras el análisis de las encuestas mantiene la hipótesis defendida en la tesis hasta ahora: la copia es una herramienta altamente efectiva a la hora de aprender técnicas pictóricas, esta conclusión está sustentada en los altos

porcentajes de respuestas en este sentido en las preguntas efectuadas. Preguntas que en algunos casos no han dejado lugar a respuestas vagas pues se ha forzado a los encuestados a decantarse en respuestas que no dan opción a no significarse.

Los resultados han confirmado que la amplia mayoría de los participantes toman la copia como un procedimiento muy útil y enriquecedor en su aprendizaje, los datos no han sido significativamente distintos en relación al género ni a la edad, apenas puede verse una pequeña tendencia a desprenderse de la necesidad de copiar en el rango de edades más avanzadas, dato que puede interpretarse como fruto de una larga trayectoria de copias en las que estas van perdiendo su capacidad de atracción en referencia a la enseñanza puesto que han sido muy utilizadas en años previos y se comprende que lo que habían necesitado aprender mediante ellas ya lo han asimilado.

La conclusión final que se puede extraer de las encuestas realizadas es que la copia es necesaria y satisfactoria para todos aquellos que la han practicado y ninguno se arrepiente del camino que ha marcado esta actividad.

Resultado de la importancia que tuvo la copia en museos como el Prado queda reflejado en las numerosas instancias y permisos que se solicitaron a lo largo del siglo XIX y principios del XX, esta documentación permite llegar a la conclusión que la normalización del servicio y la validez que se le daba al mismo era representativa, sobre todo cuando se tiene en cuenta los nombres de todos aquellos que pasaron por sus salas a copiar las obras expuestas, nombres tan remarcables como: Manet, Picasso, Sorolla, Sargent, etc... o nombres tan peculiares, al no ser pintores, como la Reina María Cristina, las infantas, el poeta Alberti o el compositor Verdi.

El peso que tuvo la oficina de copias en el Museo llegó a ser tal que en los reglamentos investigados se localizan apartados específicos sobre cómo, dónde y quien puede copiar que declaran de este modo lo representativa que era en una época en la que prácticamente el funcionamiento del museo está enfocado a los estudiosos y pintores. Nada más claro sobre cómo influyó y la aportación que les ofreció que algunos de los que en esos momentos eran aprendices y pintores no conocidos, acabaron viendo sus obras colgadas en ese mismo museo al que acudían a copiar, llegando incluso a la paradoja de que se expone en estos días la copia que hizo Fortuny de un cuadro de Ribera que está expuesto en el mismo edificio, redondeando al aprendiz que copia del maestro que expone para ser copiado.

La conclusión central de todo este estudio, y la aportación de documentación lo confirma en este sentido, es que la historia del arte, no sólo el español, sino también el internacional no es ni hubiera sido el mismo si los maestros en los talleres hubieran sido reticentes a la práctica de la copia como elemento lectivo, como herramienta para enseñar las técnica previas y con esa información ayudar a desarrollar nuevos modos de entender la representación pictórica, los Picassos no serían como son, los Velázquez, Rubens o Madrazos podrían ser mejores o peores a como han llegado a ser, pero por supuesto no serían los mismos que les han facilitado su paso a los anales de la historia.

El resultado de la investigación es claro: se debe recomendar la copia a los alumnos, se les debe animar a que sigan los pasos de los maestros y que cuando tengan asimiladas sus técnicas, su modo de ver la pintura que caminen donde quieran y por donde deseen porque siempre estarán guiados por los más grandes.

Tras el estudio y realización de la tesis quedan líneas de investigación relacionadas con ésta que abren nuevas vías a profundizar en el fenómeno de la copia como es la regularización y mecanización de los datos que se recogen en los libros de copistas desde el año 1843 hasta el día de hoy, abriendo la posibilidad del estudio histórico de los copistas que acudieron al Museo del Prado a pintar y segregando los datos tanto en género, como en edad, procedencia geográfica y social.

También es interesante la posibilidad de analizar las copias efectuadas en un tiempo preciso en su contexto histórico, analizando que obras se copiaron y qué influencias pudo haber para este hecho, por ejemplo el influjo de la revalorización de El Greco en el siglo XIX y su incidencia en las copias del mismo en esa época. O incluso los acontecimientos históricos como la I y II Guerra Mundial en la elección de los cuadros copiados y estudiar si el contexto general afectó a los motivos copiados.

Hay numerosas posibilidades pendientes de estudio y análisis que pueden aportar información tanto de la evolución de la pintura como de los pintores que la realizaron.

Porque al fin y al cabo, la copia no es sólo un modo de ver, es una manera de ver mejor.

Bibliografía

Agencia EFE. (2012). ABC.es. Málaga. Sitio web: <http://www.abc.es/20120207/cultura-arte/abci-primer-obra-arte-humanidad-201202071253.html>

Alberti, A. (2007). *La arboleda perdida*. 3 vol. Madrid: Alianza editorial.

Alcolea Blanch, S. (s.f.). *Sans Cabot, Francisco*. 2016, de Museo Nacional del Prado
Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/sans-cabot-francisco/2dd93ade-2171-4915-9284-ed927e154056>

Álvarez Lopera, J. (s.f.). *Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX*. 2013, de Museo del Prado Sitio web:
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/influencia-del-museo-del-prado-en-el-arte-del/f266b7e1-0db6-4a5a-884d-d0dffb195f8>

Ananoff, A. (1961-1970). *L'oeuvre dessinée de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)*. 4 v. Paris: Nobeles

Angulo Iñiguez, D. (1947). *Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla, p. 22.

Angulo Iñiguez, D. (1947). *Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla.

Anónimo. (s.f.). *Colantonio*. 2014, de Wikipedia Sitio web:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Colantonio>

Aristóteles, *Poética, Metafísica, Ética a Eudemo, Ética a Nicómaco...*, Ed. Alianza.

Artaud, A. (1938). *No más obras maestras*. En *Le theatre et son double* (85-95). París: Éditions Gallimard.

Aterido Fernández, A. (2000). *Corpus Velazqueño*. Vol. I. Madrid: Ministerio de Cultura. (p. 389).

B.I., S. (s.f.). *Beruete y Moret, Aureliano de*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/beruete-y-moret-aureliano-de/053a25a9-0c03-488d-82b4-d2cae418b8ef>

Barón, J. (2014). *El virtuosismo en la pintura española del siglo XIX*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. (pp. 248-251).

Barón, J. (2014). *El virtuosismo en la pintura española del siglo XIX*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. (pp. 249-253).

- Barroso, C. (Entrevistadora) & Barón Thaidigsmann, J. (Entrevistado). (2015). *Cuestionario para conservadores* [Transcripción de la entrevista].
- Barroso, C. (Entrevistadora) & Mena Marqués, M. (Entrevistada). (2014). *Cuestionario para conservadores* [Transcripción de la entrevista].
- Barroso, C. (Entrevistadora) & Pérez Preciado, J. J. (Entrevistado). (2014). *Cuestionario para conservadores* [Transcripción de la entrevista].
- Barroso, C. (Entrevistadora) & Portús Pérez, J. (Entrevistado). (2014). *Cuestionario para conservadores* [Transcripción de la entrevista].
- Barroso, C. (Entrevistadora) & Úbeda de los Cobos, A. (Entrevistado). (2014). *Cuestionario para conservadores* [Transcripción de la entrevista].
- Battista Armenini, G. (1587). *De veri precetti della pittura*. Bologna.
- Beroqui, P. *Apuntes para la historia del Museo del Prado*. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año xxxviii, Madrid, 1930, pp. 33-48, 112-127, 189-203 y 252-266; año xxxix, 1931, pp. 20-34, 94-108, 190-204 y 261-274; año xl, 1932, pp. 7-21, 85-97 y 213-220.
- Boime, A. (1986). *The Academy & french painting in the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University. (pp.42-127).
- Carducho, V. (1979). *Diálogos de la pintura*. Madrid: Turner. (p. 125 y p. 95).
- Carrillo y Gabriel, A. (1983). *Técnicas de la pintura de Nueva España*. Instituto de investigaciones estéticas. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carta de Errázuriz a Sorolla* el 26 de Abril de 1905. Museo Sorolla CS/1728
- Carta de Rafael Errázuriz a Sorolla*. Museo Sorolla. CS/1732
- Casado Alcalde, E. (s.f.). *Álvarez Catalá, Luis*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/alvarez-catala-luis/2fc91feb-1cd3-4644-ba4a-84d404653bcd>
- Castro Martín, A. (s.f.). *Villegas y Cordero, José*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/villegas-y-cordero-jose/0169f7c9-53b5-4aff-aadc-36f101a6b5fa>
- Cavalli-Björkman, G. (1987) Rubens y Tiziano. En *Rubens. Copista de Tiziano* (catálogo de la exposición). Madrid: Museo del Prado. (p. 37).

Ceán Bermúdez, J. A. (1791). *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibuxos y estampas originales de las copias*. Manuscrito. Madrid: Biblioteca Nacional.

Chávez Silva, E. (1995). *Copiar para aprender, aprender para copiar*. En *De la creación a la copia*. México: Museo Nacional de San Carlos. (p. 47).

Cifra. (1953). *Setenta copias de cuadros del greco para el Museo de reproducciones de Toledo, Ohio*. 2014, de ABC Sitio web:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1953/01/04/025.html>

Cooper, E. (2005). *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation and Theft in Seventeenth-Century Rome*. New Haven: Yale University Press. (p. 66).

Corral, P. (1990). *El cuadro de Goya hallado en Argentina puede ser obra del mejor de sus copistas*. 2015, de ABC Sitio web:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/09/26/053.html>

Correa, H. (2012). *A Constituição de Identidades Profissionais: Narrativas Biográficas no Ensino em Artes* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

De la P., J. (1959). *Una copia de Rafael y los copistas de hoy*. 2016, de Blanco y negro Sitio web:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1959/11/21/039.html>

Díaz Padrón, M. (1975). *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca del siglo XVII*. Madrid: Museo Nacional del Prado. (p. 284).

Díaz Padrón, M., Pérez Sánchez, A., Mena Marqués, M. (coord.), Rocha, F.J. (ed.), Gonzalo Ugarte, M.J. (trad.), Cavalli-Blörkmann, G. (1987). *Rubens: copista de Tiziano*. Madrid: Museo del Prado.

Díaz Padrón, M., Pérez Sánchez, A., Mena Marqués, M. (coord.), Rocha, F.J. (ed.), Gonzalo Ugarte, M.J. (trad.), Cavalli-Blörkmann, G. (1987). *Rubens: copista de Tiziano*. Madrid: Museo del Prado.

Díez, J. L. y Barón, J. (2009). *Joaquín Sorolla: 1863-1923. Edición a cargo de José Luis Díez y Javier Barón*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Distel, A. (2014). *Pierre-Auguste Renoir. ¿un viaje a España?*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. (pp. 191-209).

Dubar, C. (2002). *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Europa Press. (2012). *La copia más fiable de “La última cena” de Da Vinci ya puede disfrutarse en España*. 2015, de 20 Minutos Sitio web:

<http://www.20minutos.es/noticia/1310293/0/ultima-cena/da-vinci/copia/>

Gallego y Burín, A. (1960). *Varia velazqueña; Velázquez. Homenaje en el tercer centenario de su muerte, 1660-1960*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional.

Gallego, J. (1993). *El Louvre*. 2014, de ABC Sitio web:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1993/07/23/027.html>

García Barragán, E. (1995). *La copia en San Carlos: Una trayectoria de afirmación, de encuentro y de homenaje*. En *De la creación a la copia*. (pp. 23-25). México: Museo Nacional de San Carlos.

García Bellido, A. (2005). *Arte romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García-Rama, R. (s.f.). *Pradilla Ortiz, Francisco*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pradilla-ortiz-francisco/dc8a79e5-c857-468b-9491-444037dc5ed1>

Gassier, P. y Wilson, J. (1970). *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*. Paris: Ed. Vilo.

Gaya Nuño, J. A. (1969). *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. León: Everest.

Gaya Nuño, J. A. (1969). *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. León: Everest.

Ghiraldo, A. (1925). *Pintores argentinos. Francisco Bernareggi*. 2014, de Blanco y Negro Sitio web:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1925/02/15/038.html>

González López, C. (1989). *Mariano Fortuny Marsal. Biografía*. T. I. Barcelona: Diccionari Rafols.

Hargreaves, A. (1998). *Profesorado, cultura y postmodernidad*. Madrid: Ediciones Morata, S.L.

Haverkamp-Begemann, E. (1988). *Creative copies. Interpretative drawings from Michelangelo to Picasso*. Londres. Nueva York: Sotheby's the Drawing Center.

Herrera, J. (1994). *El Joven Picasso en el Museo del Prado*. Boletín del Museo del Prado. T. XV. Madrid: Museo Nacional del Prado. (pp. 59-70).

Hija de d. Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S.M. (1828). *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte*. Madrid.

Ingres, J.A.D. (2006). *Ecrits et propos sur l'art*. Paris: Editions Hermann

Jusepe Martínez. (1673-1675). *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia. Con los exemplares de obras insignes de Artífices Ilustres / por Joseph Martinez Pintor De S.M. y del Serenísimo Señor D.Juan de Austria que dedica a A.S.A.S.S..* 2014, de Museo Nacional del Prado.

Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/discursos-practicables-del-nobilisimo-arte-de-la/cda1f0ce-c5c4-469d-84ee-9d2ec1986b84?searchid=fb185d34-546a-8864-62bc-b4c566cac420>

Kendall, R. (2014). *Degas y el arte español*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, p. 125.

Kendall, R. (2014). *Degas y el arte español*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. (pp. 126-129).

Kendall, R. (2014). *Degas y el arte español*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado: Galaxia Gutenberg. (p.138).

Kendall, R. (2014). *Degas y el arte español*. En *Del realismo al impresionismo*.(p.127). Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado: Galaxia Gutenberg.

Kirk, J & Miller, M.L. (1986). *Reliability and Validity in Qualitative Research (Qualitative Research Methods)*. Thousand Oaks: SAGE Publications Inc.

Kürten, J. (2012). El arte de la copia, de DW.com. Sitio web: <http://www.dw.com/es/el-arte-de-la-copia/a-15907594>

Kwakkelstein, M. (2000). *Copying prints as an aspect of artistic training in the Renaissance*. En *Images of death. Rubens copies Holbein* (pp. 35-57). Antwerpen: Snoeck: Ducaju & Zoon.

Logan, C. (1988). *James Ensor 1860-1949*. En *Creative Copies. Interpretative drawings from Micheangelo to Picasso*(197). Nueva York: Sotheby's the Drawing Center. (p. 209).

Logan, C. (1988). *Paul Cézanne 1839-1906*. En *Creative Copies. Interpretative drawings from Micheangelo to Picasso*(197). Nueva York: Sotheby's the Drawing Center. (p. 203).

Loh, M. (2007). *Titian Remade: repetition and the transformation of early modern italian art*. Los Angeles: Getty Research Institute. (p. 20).

Lohse Belkin, K. (2000). *Images of death. Rubens copies Holbein*. Antwerpen: Snoeck: Ducaju & Zoon.

Madrazo, F. (1867). *Agenda de bolsillo*.

Madrazo, J. (1998). *Epistolario*. Santander: Fund. Marcelino Botín. (p. 476).

Magum, R. S. (1971). Carta de Rubens a Dudley Carleton del 28 de abril de 1618. Las cartas de Pedro Pablo Rubens. Cambridge. (p. 61).

Martínez Leiva, G. y Rodríguez Rebollo, A. (2011). *La Última Cena de Cristo: Velázquez copiando a Tintoretto*. *Archivo Español de Arte*, 84(336): 313-336
doi: 10.3989/aearte.2011.v84.i336.481

Martínez Leiva, G. y Rodríguez Rebollo, A. (2015). *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Menéndez Robles, M. L. (2009). *Sorolla & Velázquez*. Cat. expos. *Sorolla & Velázquez*, Madrid: Museo Sorolla, (pp. 15-52).

Milanesi G. y Milanesi, C. (1859). *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini*. Firenze: F. Le Monnier.

Milizia, F. (1827). *Arte de ver en las Bellas Artes del Diseño*. Madrid. Impr. Real.

Morales, M. (2013). *Goya, Godoy y el retrato perdido*. 2016, de El País Sitio web: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/11/actualidad/1365682852_493477.html

Mühle-Maurer, G. (2003). *En torno al viaje de Manet a Madrid*. En *Manet en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado. (pp. 65-83).

Müller, J. (1989). *Rubens: The Artist as a Collector*. Princeton: Princeton University Press.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 11.3. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 19.4. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 20. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 21. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 38.4. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1876). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 5.9. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1897). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 12.3. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1897). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 14.2 y 14.3. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1897). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 22.6 . Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1897). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 27.1. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1897). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 4.10. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 16.6 y 16.22. Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 18.3, 18.8, 18.9. 18.10 y 18.11 Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 19.4. Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 3.18 y 3.21. Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 4.15 y 4.17. Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1901). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 7.6. y 7.7 Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 16.10. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 18.3, 18.5, 18.7 y 18.13 Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 19.3 y 19.4. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 3.7 y 3.8. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 5.2. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 5.2. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 6.4 y 6.5. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 6.4 y 6.5. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 7.3. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

Museo Nacional de pintura y escultura. (1909). *Reglamento del Museo Nacional de pintura y escultura*. Artículo 8.3. Madrid: Imprenta y fototipia de J. Lacoste.

Museo Nacional del Prado. (1920). *Reglamento del Museo Nacional del Prado*. Artículo 1. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Museo Nacional del Prado. (1920). *Reglamento del Museo Nacional del Prado*. Artículo 14.3. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Museo Nacional del Prado. (1920). *Reglamento del Museo Nacional del Prado*. Artículo 19.2. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Museo Nacional del Prado. (1920). *Reglamento del Museo Nacional del Prado*. Artículo 31.5. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Museo Nacional del Prado. (1920). *Reglamento del Museo Nacional del Prado*. Artículo 33.3 y 33.4. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Museo Nacional del Prado. (2000). *El jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudio técnico y restauración*. Madrid: Museo Nacional del Prado: Fundación Winterthur.

Museo Nacional del Prado. (2000). *El jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudio técnico y restauración*. Madrid: Museo Nacional del Prado: Fundación Winterthur. (p. 30).

Obregón, A. (1978). *Retratos de intelectuales*. 2014, de ABC Sitio web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/12/02/003.html>

Ollero Butler, J. *Miguel Coxcie y su obra en España* en Archivo Español de Arte, vol. XLVIII, Madrid, 1975.

P. A. (s.f.). Barón Thaidigsmann, *Javier*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/baron-thaidigsmann-javier/06d371ea-0e2c-4df2-8417-d624671f5465>

P. A. (s.f.). Mena Marqués, *Manuela B.* 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/mena-marques-manuela-b/e96e5e77-9b8b-4071-9056-08824d2d18c6>

P. A. (s.f.). Portús Pérez, *Javier*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/portus-perez-javier/734fe766-b7a7-485d-9cb8-b907fc0178d5>

P. A. (s.f.). Úbeda de los Cobos, *Andrés*. 2016, de Museo Nacional del Prado Sitio web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/ubeda-de-los-cobos-andres/b01da5a1-9c1e-48c5-b790-9fbf25e6e662>

Pacheco, F. (1564 – 1644) y Bassegoda i Hugas, Bonaventura. (1990). *Arte de la pintura / Francisco Pacheco; edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*. Madrid: Cátedra, p. 267.

Pacheco, F. (1564 – 1644) y Bassegoda i Hugas, Bonaventura. (1990). *Arte de la pintura / Francisco Pacheco; edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*. Madrid: Cátedra. (pp.196-201)

Pacheco, F. y Sánchez Cantón, F. J. (1956). *Arte de la pintura. Ed. Del manuscrito original*. Madrid: Autor-Editor. T.I., (p. 153).

Palau i Fabre, J. (1980). *Picasso vivo, 1881-1907*. Barcelona: Polígrafa.

Palomino, A. (1947). *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*. T. III. Madrid: Ed. Aguilar.

Palomino, A. (1947). *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*. T. III. Madrid: Ed. Aguilar.

Palomino, A. (1947). *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Ed. Aguilar, p. 556.

Parker, K. T. (1956). *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, II: Italian Schools*. 2 vols. Oxford.

Parramón, J. M. (1968). *Pisarro, libro escrito e ilustrado para pintar una copia del cuadro*. Barcelona: Instituto Parramón.

Patin, S. (2014). *Claude Monet: el impresionismo y el pintor de series*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado: Galaxia Gutenberg. (p.189).

Patton, M.Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Beverly Hills: Sage.

Pérez Pastor, C. (1914). *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Española. Memorias de la Real Academia Española*. T. XI. Madrid. (p. 107).

Pérez Rojas, F. J. (2014). *Sorolla-Zuloaga. Impresión y expresión de la pintura de fin de siglo en España*. En *Del realismo al impresionismo*. Madrid: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg. (p. 337).

Pigman III, G. W. (1980) *Versions of Imitation in the Renaissance. Renaissance Quarterly*. Chicago: University of Chicago Press. (Renaissance Society of America).

Piles, R. de. (1699). *L'Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages. Et un Traité du Peintre parfait. De la connoissance des Deffains. De l'utilité des Estampes*. Paris.

- Pons-Sorolla, B. y Lorente Sorolla, V. (Eds) (2009). *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891–1911)*. Barcelona. (p. 30).
- Ponz Piquer, A. (1772-1794). *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Ibarra impresor. T. VI. (p. 33).
- Ponz, A. (1785). *Viaje de España*. T. I, Carta III. Madrid: ed. Aguilar. (p. 69).
- Portús Pérez, J. (2009). *Velázquez fin de siglo*. Cat. expos. *Sorolla & Velázquez*, Madrid: Museo Sorolla, (pp. 11-13).
- Pró, D. (1949). *Conversaciones con Bernareggi, vida, obra y enseñanzas del pintor*. Tucumán.
- Pulido, N. (2006). *Picasso regresa del exilio y se mide con sus maestros en el Prado*. 2014, de ABC Sitio web: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-03-06-2006/abc/Cultura/picasso-regresa-del-exilio-y-se-mide-con-sus-maestros-en-el-prado_1421849430584.html#
- Redacción El Litoral. (2013). El pintor de su tiempo. 2015, de El Litoral.com Sitio web: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2013/12/11/escenariosysociedad/SOCI-06.html>
- Richardson, J. (1991). *A Life of Picasso*. London: Jonathan Calpe. (p. 57).
- Ridolfi, C. (1648). *Maraviglie dell'arte, o Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*. Venecia.
- Ridolfi, C. (1648). *Maraviglie dell'arte, o Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*. Venecia.
- Romano, J. (1942). *Los copistas del prado y el secreto pictórico de los grandes maestros*. 2013, de ABC Sitio web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1942/04/09/011.html>
- Rooses, M. (1903). *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*. Anvers: J. Maes.
- Roque, G. (1995). *La falsificación y sus espejos. La estética de la copia*. (p. 28). México: Artes de México.
- Rumeu de Armas, A. (1980). *Origen y fundación del Museo del Prado*. Madrid: Instituto de España.

Rumeu de Armas, A. (1980). *Origen y fundación del Museo del Prado*. Madrid: Instituto de España.

S.C. (1993). *Los genios muestran sus copias de grandes artistas en el Louvre*. 2016, de ABC Sitio web:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1993/04/07/049.html>

Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación*. Madrid: Akal.

Salisbury, J. (1159). *Metalogicon*. (III, 4):

Sánchez Cantón, F. J. (1923-1953). *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. T.IV. (p. 219).

Sánchez Cantón, F. J. (1923-1953). *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. T.V. (p. 165).

Sandström, B. (1992). *Zorn y España. Catálogo de la exposición Sorolla-Zorn*. Madrid. (pp 39-48).

Schwartz, H. (1996). *The culture of the copy: Striking likenesses, unreasonable facsimiles*. Nueva York: Zone Books. (p. 247).

Schwartz, H. (1996). *The culture of the copy: Striking likenesses, unreasonable facsimiles*. Nueva York: Zone Books. (p. 252).

Según Calvo Serraller, *Teoría*, p. 403, recogiendo desde Leonardo Da Vinci, *The Literary Works of Leonardo Da Vinci*, no. 19, vol. I, ed. J. P. Richter, 1883, p. 18:

Según Calvo Serraller, *Teoría*, p. 403, se trata de Leonardo Da Vinci, *The Literary Works*, no. 483, vol. I, ed. De J. P. Richter, 1883, p. 243:

Sierra, L. (1959). *Un San Juanito en el desierto de taller de Rafael, inédito en Oña*. Archivo Español de Arte XXXII. (pp. 247-251).

Stepanow, G. (1958). *Rubens*. (p. 81). Barcelona: Editorial Labor.

Strauss, A. L. & Corbin, J. M. (1990). *Basics of qualitative research: grounded theory procedures and techniques*. Thousand Oaks: SAGE Publications Inc.

Torres Michúa, A. (1995). *Réplicas, copias, duplicados y reproducciones: de la antigüedad al Museo Nacional de San Carlos*. En *De la creación a la copia*. (pp. 13-21). México: Museo Nacional de San Carlos.

Trenas, P. (1976). La Gioconda está triste. 2015, de ABC Sitio web:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/10/10/152.html>

Utrillo, M. (1959). Dalí en zig-zag, con el pintor en Port-Lligat, Barcelona, el Museo del Prado y París. 2013, de Blanco y Negro Sitio web:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1959/01/10/048.html>

Valles, M.S. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis.

Vasari, G. (1568). *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*. Florencia.

Vergara, A. (2012). *El joven Van Dyck*. Madrid: Museo Nacional del Prado. (pp. 59-61).

Volent, P. (1988). *Théodore Géricault 1791-1824*. En Creative Copies. Interpretative drawnings from Micheangelo to Picasso(197). Nueva York: Sotheby's the Drawning Center.

Vollard, A. (2005). *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Paris: Albin Michel.

Vollard, A. (2008). *Escuchando a Cézanne, Degas y Renoir*. Paris: Editorial Ariel.

Wallis, B. (2001). El arte después de la modernidad. Madrid: Ediciones Akal. (p. 25).

Wethey, H. (1969-1975). *The paintings of Titian*, vol. III. London : Phaidon. (p.243).

Wilson-Bareau, J. (2014). *Manet y España*. En Del realismo al impresionismo.(p.67). Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado: Galaxia Gutenberg

Zuccaro, F. (1607). *L'idea de'pittori, scultori ed architetti*, t. II, p. 24.

Anexo

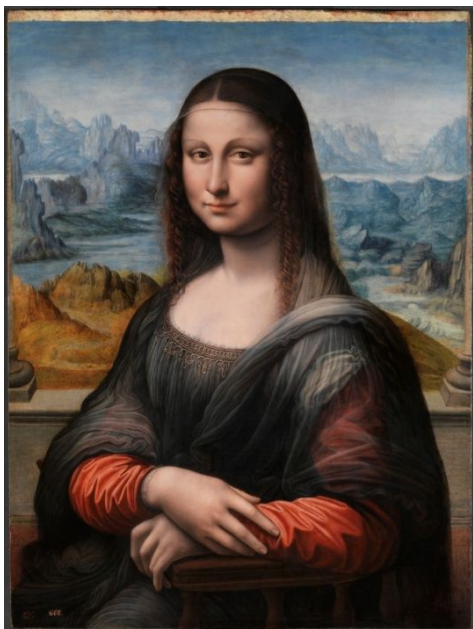


Figura 1. *Gioconda*. Anónimo, copia de Leonardo Da Vinci. 1503



Figura 2. *Adán y Eva*. Rubens, copia de Tiziano. 1628



Figura 3. *Menipo*. Fortuný, copia de Velázquez. 1866



Figura 4. *San Andrés*. Fortuný, copia de José de Ribera. 1867.



Figura 5. Felipe IV. Picasso, copia de Velázquez. 1897



Figura 6. Las hilanderas. Sorolla, copia de Velázquez. XIX

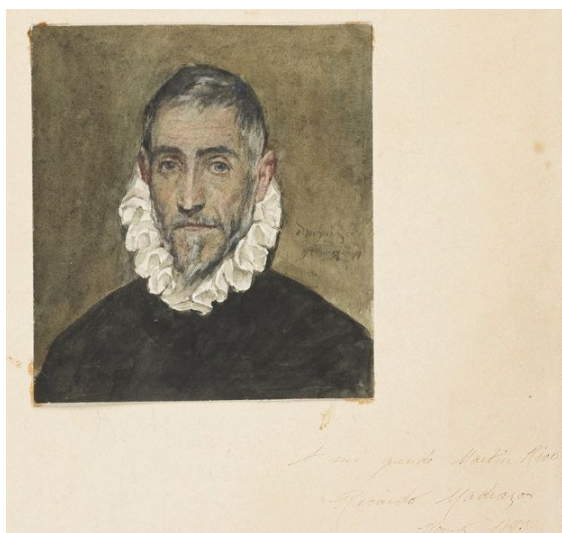


Figura 7. Caballero anciano. Raimundo de Madrazo, copia de El Greco. 1873



Figura 8. La Sagrada Familia. Raimundo de Madrazo, copia de El Greco. 1908



Figura 9. Un barco naufragado, copia de Carlos de Haes. Febrero 2011



Figura 10. Perros en trailla, copia de Goya. Diciembre 2011



Figura 11. Lavanderas de La Varenne, copia de Martín Rico. Junio 2011



Figura 12. Lavanderas de La Varenne, copia de Martín Rico. Febrero 2015



Figura 13. La Virgen con el niño, copia de Trevisani. Marzo 2014



Figura 14. Bodegón, copia de Meléndez. Sept. 2015



Figura 15. San Bartolomé, copia de Ribera de Kana Watanabe. Fase I. 2014



Figura 16. San Bartolomé, copia de Ribera de Kana Watanabe. Fase II. 2014



Figura 17. San Bartolomé, copia de Ribera de Kana Watanabe. Fase III. 2014



Figura 18. San Bartolomé, copia de Ribera de Kana Watanabe. Fase IV. 2014



Figura 19. San Bartolomé, copia de Ribera de Kana Watanabe. Fase V. 2014



Figura 20. San Bartolomé, copia de Ribera de Kana Watanabe. Fase VI. 2014

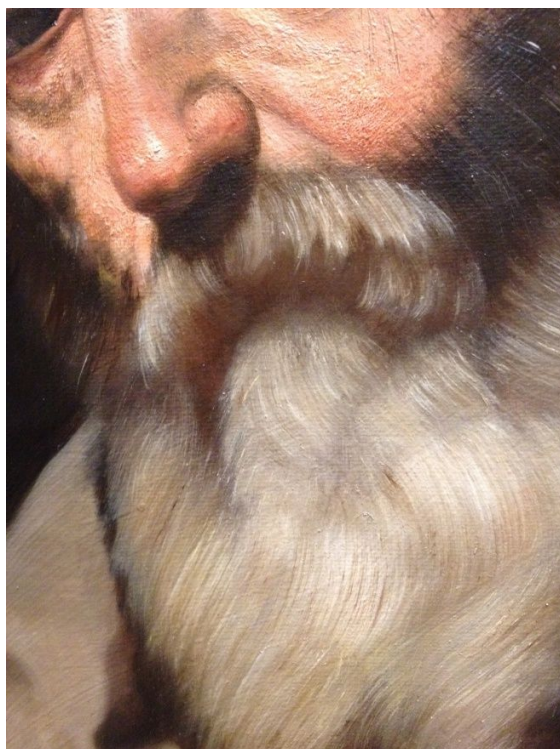


Figura 21. San Bartolomé, copia de Ribera de Kana Watanabe. Detalle. 2014



Figura 22. San Bartolomé, copia de Ribera. Exposición en Japón de Kana Watanabe. 2015